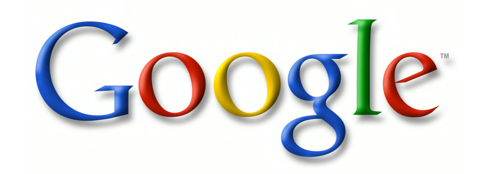






Geschichte
der
Neueren deutschen Kunst.

Nebst Excursen

über die parallele Kunstentwicklung

der übrigen Länder germanischen und romanischen Stammes.

Unter Mitwirkung von F. Pecht bearbeitet von

Franz von Reber.

2. Auflage.

Dritter Band.



Leipzig,

Verlag von H. Haessel.

1884.

Viertes Buch.

Die Gegenwart.

Erstes Capitel.

Vorgang der französischen Kunst.*

Die Herrschaft des Classicismus hatte in Frankreich zu lange gedauert, als daß sie dort so leicht wie in Deutschland wieder abgestreift werden konnte. Schon in der Periode Louis' XIV. tief genug gewurzelt, um sich sogar über die üppige Auflockerung des Rococo hinwegzufristen, war sie im Zeitalter der Revolution und des ersten Empire sogar wieder zu voller Ausschließlichkeit gelangt. Während der Revolution, wie wir gesehen haben in jener derben mißverstandenen Richtung, wie sie aus dem Anschluß der herrschenden Stimmung an die Vorbilder der frühesten römischen Republik hervorgegangen, unter Napoleon I. dagegen mit ebenso bewußtem Anlehnen an das cäsarische Rom. Die lange Gewöhnung aber machte es auch der veränderten Anschauung des Zeitalters der Restauration schwer, das künstlerische Geleise ganz zu verlassen, das durch die blühende classicistische Plastik und durch den Maler Ingres mächtig vertreten, selbst bis auf unsere Tage nicht ohne Bedeutung, und als das

---

* J. Meyer, Geschichte der modernen französischen Malerei. Leipzig 1867. — Ch. Blanc, Les artistes de mon temps. Paris 1876. — A. Rosenberg, Die französische Kunst. Liefg. 1—3 der Geschichte der modernen Kunst. Leipzig 1882.

akademische in den vielbesuchten Ateliers eines Couture, Gleyre, Cogniet, Cabanel und Lefebvre herrschend blieb.

Mit diesem Umstande hängt es wohl zum Theil zusammen, daß die Romantik im retrospectiven Sinne der deutschen Kunst in Frankreich keinen Boden gewann. In der That sind alle Versuche, dem archaistischen Wesen der Nazarener auch jenseits des Rhein Eingang zu verschaffen, gescheitert. Erscheinungen wie Flandrin blieben in Frankreich vereinzelt oder hatten nur eine ganz beschränkte im großen Ganzen bedeutungslose Nachfolge. Im Uebrigen ergoß sich die romantische Strömung der Franzosen in ganz andere Rinnsale als in Deutschland. Hatte sie sich einerseits, wie dieß schon der David-Schüler Girodet der Chateaubriand'schen Poesie gegenüber und später gelegentlich auch Ingres (Angelica) gezeigt, mit classischen Ausdrucksformen abgefunden, so wußte sie sich anderseits im Anschluß an W. Scott und V. Hugo mit dem Lebenselement der neueren Zeit, der Realität und dem Individualismus zu verbinden, wodurch sie aber selbst nur zu einer Art von Uebergangsform sich gestaltete.

Der geniale Bahnbrecher der realistischen Auffassung in der Kunst J. L. A. Théodore Géricault,* geb. 1791, hatte freilich schon in dem begabten A. J. Gros aus der David-Schule einen Vorläufer gehabt (Franz I. und Karl V. in St. Denis, die Pestkranken in Jaffa, das Schlachtfeld von Eylau u. s. w.). Allein bei Géricault war der Zusammenhang mit seiner classicistischen Schule (Ch. Vernet und Guérin) von vorneherein nicht mehr so eng wie bei Gros gewesen. Auch von seinen Galeriestudien nach Tizian, Rubens und Rembrandt findet sich kein bemerkenswerther Eindruck, im Gegentheile scheint

* Ch. Clement, Géricault. Etude biographique et critique. III. Ed. Paris 1879.

sich der feurige Künstler bemüht zu haben, sich dieser Einflüsse durch Naturstudien an militärischen Typen seiner Zeit wie im kaiserlichen Marstall zu Versailles so viel wie möglich wieder zu entäußern. Seine erst-ausgestellten Werke, der Chasseuroffizier das sich bäumende Pferd vorwärts führend (1812) und der verwundete Offizier (1814) hatten durch die Kühnheit der Zeichnung wie Malerei ebensosehr die Abkehr von den akademischen Compositions-, Form- und Paletteregeln der Davidischen Schule, als durch die ungestüme Naturwüchsigkeit von Geberde und Ausdruck den Durchbruch einer selbständigen und individuellen Künstlernatur verrathen. Und was sie erwarten ließen, erfüllte das gewaltige Werk, mit welchem er nach seiner Rückkehr von Rom Paris 1819 überraschte, der „Floß der Medusa".

Schon der Gegenstand dieses epochemachenden Bildes verkündete den vollen Bruch mit der Vergangenheit. Nicht ein biblischer oder Legendenstoff, nicht Livius oder Plutarch, keine Staatsaction inspirirte den Neuerer, sondern eine mehr genreartige Begebenheit aus der unmittelbaren Gegenwart, ein Zeitungsbericht. Einige Dutzend von unbekannten Leuten hatten ein gestrandetes Schiff, die Medusa, auf einem Floß verlassen und irrten viele Tage auf dem Ocean herum, bis sie endlich, von Hunger und Durst mehrfach decimirt, aufgefunden wurden. Eine gewöhnliche Schiffbruchscene an der Stelle der Sündfluth oder einer Seeschlacht, kein Held als Mittelpunkt, sondern lediglich menschliches Elend und dieses in dem monumentalen Maßstabe eines großen Historienbildes! In der Composition dann kaum mehr eine Spur von der akademischen Anordnung, in der Darstellung des Nackten keine Rückkehr zur classischen oder michelangelesken Plastik. Wie Géricault sich das Modell seines Flosses von dem geretteten Schiffszimmermann herstellen ließ, welcher das Original gefertigt hatte, so bezog er ein Atelier

neben dem Hospital, um nach Kranken und Sterbenden, nach Leichen und einzelnen Gliedern seine Studien zu machen. So wurde der Floß der Medusa für jene Zeit, was dreißig Jahre vorher David's Schwur der Horatier gewesen, ein Losungswort für Jahrzehnte, ja noch mehr, nemlich die Parole für ein Jahrhundert.

So viel Aufsehen aber auch das Werk verdientermaßen erregte, war doch der Erfolg keineswegs ein sofort durchschlagender und auf der ganzen Linie siegreicher. Es war auch dem jungen Titanen nicht vergönnt, noch mehr Steinblöcke von ähnlicher Wucht gegen den akademischen Olymp zu schleudern. Nachdem er einige Jahre in England mit kleineren, selbst mit lithographischen Arbeiten verbracht hatte, setzte ein unglücklicher Sturz vom Pferde seiner Thätigkeit ein Ziel und warf ihn auf ein langwieriges Siechbett, von welchem ihn 1824 der Tod erlöste.

Er hatte es indeß noch erlebt, daß eine zweite epochemachende Leistung die Erinnerung an sein Werk verdunkelte, indem Delacroix 1822 seine „Barke des Dante" an dessen Stelle setzte. Eugène Delacroix,* geb. 1799 zu Charenton Saint Maurice, war wie Géricault aus dem Atelier Guérin's hervorgegangen, und hatte sich wie jener für die Oede seiner davidistischen Schule durch Studien nach Tizian und Rubens schadlos zu halten gesucht. Aber während Géricault dabei von dem Werth der Farbe und der coloristischen Wirkungen kaum eine Ahnung gewonnen hatte, erkannte Delacroix, seinerseits weniger berührt von der realistischen Tendenz seines älteren Mitschülers, das eigentliche Wesen eines Tizian und das Geheimniß seiner Effekte. Die Dantebarke ist dadurch im male-

* Piron, Delacroix, sa vie et ses oeuvres. Paris 1865. — A. Moreau, E. Delacroix et son oeuvre. Paris 1873.

rischen Sinne das erste eigentliche Bild unseres Jahrhunderts geworden und repräsentirte sofort glänzend die Gegenhälfte jenes Dualismus von Realität und Coloristik, welcher das Doppelelement der amphibischen Malerei unserer Zeit bildet. Der Zauber seines Lichtes, seiner tiefen kräftigen Schatten, seines Helldunkels, seiner verschwimmenden Gränzen läßt es noch jetzt selbst neben den venetianischen Perlen des Louvre geschweige denn neben den neueren Werken als ein coloristisch selten überbotenes Meisterwerk bestehen, das übrigens auch durch Composition und Zeichnung, obwohl diese der Künstler nicht mehr als Trägerinnen, sondern nur als Dienerinnen des Colorits gelten lassen wollte, der gewaltigen Scene vollauf entspricht. Diese war dem achten Gesang des Inferno entnommen und stellte die Fahrt durch den Sumpf der Zornmüthigen dar.

Selbst der nüchterne Gros konnte sich dem Eindrucke dieser Schöpfung nicht entziehen. Sein Versuch jedoch, den jungen Stürmer akademisch zu zügeln, schlug fehl. Denn trotz der Inspiration, welche Delacroix aus Gros' Pestlazareth von Jaffa geschöpft, entwickelte sich doch sein zweites Hauptwerk „Das Gemetzel von Chios", welches 1824 im Salon erschien, als die reine Negation der Davidischen Schule. Wenn aber Gros doch nur diese als die wahre Malerei erkennen konnte, so hatte er allerdings Recht, indem er Delacroix's Werk „le massacre de la peinture" nannte. Ebenso antipathisch mußte sie dem classischen Standpunkte eines Ingres erscheinen, welcher auch sein Anathem so weit trieb, daß er zeitlebens sogar jede persönliche Begegnung mit Delacroix vermeiden zu müssen glaubte.

Kein Wunder trotzdem, daß die neue Lehre blitzartig zündete und die Jugend sich dem Propheten der Coloristik begeistert anschloß. Man fühlte wieder malerischen Boden unter den Füßen, den die Einwirkung plastischer Grundsätze zwar nicht ausnahmslos (Watteau, Greuze, Proudhon) aber doch über-

wiegend entzogen hatte und fand den Zusammenhang mit den großen Meistern der Farbe, einem Tizian und Rubens, wieder hergestellt. Die Malerei erschien nicht weiter als eine Schule grämlicher Entsagung und Selbstverleugnung, als eine Kette von Zucht und Strenge, als eine Uebung von archaisirendem Denken auf einem dem Leben fremden Gebiete. Man empfand, daß es nicht mehr nöthig sei, den modernen Menschen auszuziehen, um Formensprache, Gewand, Empfinden, ja den ganzen Inhalt einer weitentlegenen Periode abzuborgen, mit welcher die ganze Culturentwicklung doch nur mehr wenig gemein haben konnte. Die erschütternde Kraft eines Shakespeare und Byron war gegen das formale farblose Pathos eines Racine oder Chataubriand gesetzt.

Delacroix's nächste Werke, „das trauernde Griechenland auf den Trümmern von Missolunghi", die „Enthauptung des Dogen Marino Faliero" und der „Tod des Sardanapal" steigerten seinen Ruhm nicht, und erst das Jahr nach der Julirevolution hob den Meister durch zwei Werke neuerdings auf den Schild, nemlich durch die „Ermordung des Bischofs von Lüttich" nach W. Scott's Quentin Durward und „die Barricade". Mit der letzteren hatte der Romantiker dem Liberalismus die Hand gereicht und damit die letzte Spur von Aehnlichkeit zwischen der conservativen deutschen Romantik und der französischen im Sinne eines Victor Hugo getilgt.

Es konnte indeß nicht fehlen, daß Descamps' Auftreten (wovon später) den Meister bestimmte, die unmittelbare Anschauung der coloristischen Zauber des Orients, nach denen er schon im „Massacre von Chios" getastet, sich ebenfalls zu verschaffen. Im Gefolge der Gesandtschaft, welche 1831 an den Kaiser Mûley Abderrhaman von Marokko abgegangen war, lernte er einen Theil von Nordafrika kennen, und die genreartigen Darstellungen, welche in den nächsten Jahren aus seinem

Atelier hervorgingen, das „Algerische Harem“, die „Jüdische Hochzeit in Marokko“, die „Convulsionäre in Tanger“ u. a. m. bewiesen, daß seine Kunst dabei ihre volle Rechnung gefunden hatte. Dagegen zeigte sich sofort, daß die etwas einseitige Entwicklung des Coloristischen, wie sie sich dadurch noch mehr gefestigt hatte, der Monumentalmalerei nicht förderlich sei, indem Arbeiten, wie der „Einzug der Kreuzfahrer in Constantinopel“ (Versailles), die „Gerechtigkeit Traian's“ (Rouen), „Medea“ (Lille), die Deckenmalereien des Salon du Roi im Palais Bourbon, die Deckengemälde der Bibliothek im Luxembourg wie der Apollogalerie im Louvre und die 1871 zerstörten Malereien des Salon du Paix im Hôtel de Ville entschieden hinter den afrikanischen Genrebildern zurückblieben. Gleichwohl war sein Ansehen noch bei seinem Tode (1863) so fest begründet, daß aus dem Verkauf seines Skizzennachlasses allein 360,000 Fcs. erlöst wurden, während man bei Géricault's Tode nur mit Mühe die Summe von 6000 Fcs. zum Ankauf von dessen Hauptwerk aufzubringen vermocht hatte.

Gleichzeitig mit Delacroix's glänzendem ersten Auftreten hatte Paul Delaroche, geb. zu Paris 1797, im Salon ziemlich unbeachtet debutirt. Das Bild „der kleine Joas durch Josabeth vom Tode errettet“ berechtigte auch zu keinen Erwartungen, die über das Mittelmaß der Gros-Schule hinausgingen. Aber von dem „Verhör der Jungfrau von Orleans durch den Cardinal von Winchester“ (1824) an verrieth der junge Künstler Qualitäten, welche über seine immerhin leicht zu überschätzende innere Künstlerbedeutung hinwegsehen ließen. Die „Ermordung Duranti's“, die „Söhne Edward's IV. im Tower“, „Cromwell am Sarge Karl's I.“, „Richelieu mit den gefangenen Edlen Thou und Cinq Mars“, der „Tod Mazarin's“ und die „Hinrichtung der Jane Gray“, Werke, welche noch jetzt zu den Zugstücken verschiedener öffentlicher Galerien

gehören, zeigten in stetiger Steigerung ihrer äußeren Verdienste, in welchem Grade Delaroche den Farbenglanz Delacroix's mit schulmäßiger Correktheit und antiquarischer Realität zu verbinden wisse. Daß dabei das stoffliche Interesse schwer in's Gewicht fiel, kann weniger insoferne getadelt werden, als über dem Meisten der schwüle Nebel bevorstehender Gräuel und eine peinliche Spannung lagert, indem dieß ja der wirksam gewählte Moment vor oder nach dem Aeußersten mit sich bringt, als vielmehr hinsichtlich der eingeräumten Gleichberechtigung des Beiwerks. Denn wenn der Künstler z. B. für die „Ermordung des Herzogs von Guise" nicht blos die eingehendsten Studien der Scenerie im Schlosse zu Blois machte, sondern den Schauplatz der Ermordung mit allem Mobiliar sogar im Modell herstellen ließ, um den vollen Eindruck der äußeren Wahrheit auch bei der Ausführung des Werkes in seinem Atelier bis in's Kleinste festhalten zu können, so gerieth er leicht an die Klippe, daß sein stilllebenartig durchgeführtes Beiwerk in's Uebergewicht über die keineswegs genügend beseelte Hauptsache gelangte. Trotzdem war mit seiner Auffassung und Darstellungsweise der Geschichtsmalerei und zwar nicht blos der französischen, sondern auch der belgischen und Münchener Schule für lange Zeit die Bahn gewiesen und dadurch die Stellung des Meisters gesichert.

Der an ihn 1834 ergangene Auftrag, die Kuppel der Madeleine auszumalen, veränderte jedoch in Folge eines damit verbundenen Studienaufenthaltes in Italien theilweise seine Richtung. Kam auch jenes Werk nicht von ihm zur Ausführung, indem Delaroche, der bei seiner Rückkehr zu seiner Ueberraschung den Ingres-Schüler Ziégler mit der Hälfte des Auftrags betraut fand, nun auch auf den ihm gebliebenen Rest verzichtete, so fand sich doch bald Gelegenheit, die gemachten Monumentalstudien anderweitig zu verwerthen. Die Ausmalung des Festsaales der Ecole des Beaux-Arts, von seiner Form „Hemi-

cycle" genannt, neuestens mit Unrecht unterschätzt, erwies den Meister auch im Idealgebiete auf der Höhe gleicher Tüchtigkeit hinsichtlich der Formgebung wie der Coloristik, wenn auch hier ebenso wie in den Geschichtsbildern die Verdienste mehr auf der Seite der äußeren Technik als auf jener des inhaltlichen und künstlerischen Gehaltes zu suchen sind.

Dagegen machte sich von nun an, und namentlich seit dem Tode seiner Frau, einer Tochter des H. Vernet, ein elegischer Zug geltend, der die ohnehin etwas schmerzselige Stimmung des vereinsamenden Künstlers zu krankhafter Sentimentalität steigerte. Die profanen Gegenstände, wie „Napoleon in Fontainebleau", dessen „Maulthierritt über den Bernhard", „der gefangene Kaiser auf dem Felsen von Helena sitzend", „die Girondisten vor ihrer Hinrichtung" und „Marie Antoinette nach ihrer Verurtheilung", sämmtlich mehr lyrischer als dramatischer Auffassung, wurden jetzt seltener. In schmerzlichen Scenen des christlichen Stoffgebietes Trost suchend, brachte er aber einen „Christus am Oelberge", den „Weg nach Golgatha" oder die Scene „am Grabe" kaum zu der ergreifenden Wirkung, wie eine „Mater dolorosa", die „Rückkehr Mariens von Golgatha", oder „Maria die Dornenkrone betrachtend", woraus sich des Künstlers Hinneigung zu thränenreicher weiblicher Sentimentalität sprechend genug ergiebt. Doch muß man selbst seinem letzten Werke, der einen Fluß hinab treibenden „Leiche einer Martyrerin" die Gerechtigkeit widerfahren lassen, daß Erfindung und Empfindung mit der Technik auf gleicher Höhe steht. Delaroche starb 1856.

Ganz anders war die Art seines ihm übrigens keineswegs ebenbürtigen Rivalen Horace Vernet. 1789 als der Sohn des Ch. Vernet und als der Enkel des Jos. Vernet, somit als der Sprößling einer alten Künstlerfamilie, geboren, vermochte er schon als Knabe durch sein angeerbtes Talent seinen Unter-

halt zu erwerben. Seine Neigungen mußten ihn in die Fußstapfen Géricault's führen, mit welchem er auch als Sportsmann manche Aehnlichkeit besaß. Allein die Kühnheit jenes verzerrte sich bei ihm zur Carricatur des Bramarbas, die nicht blos seinen Worten und Kriegsthaten, sondern auch seinen lärmenden Gemälden die Signatur gab. Eine seltene Faustfertigkeit unterstützte seine noch seltenere Fruchtbarkeit, die vor keiner Leinwanddimension und Figurenzahl zurückschreckte. Schon 1822 konnte er, als Bonapartist vom Salon ausgeschlossen, mit einem Vorrath von 45 Gemälden separat auftreten, in welchen er alle Gebiete der Malerei cultivirt hatte. Dabei erregte sein wunderliches Atelier als der bewegte Tummelplatz von Raufbolden und Gauklern kaum geringeres Aufsehen als die Zahl und Vielseitigkeit seiner Schöpfungen, obwohl auch diesen gewisse Vorzüge, wie naturwüchsige kecke Frische und Bravour nicht abgesprochen werden konnten.

Jedenfalls war es ein entschiedener Mißgriff, als man ihn für sieben Jahre als Direktor der französischen Akademie in Rom in die Villa Medici versetzte, wo ihn die Werke Raphael's und Michel Angelo's zu nichts anderem begeisterten, als zu dem Programm, biblische Gegenstände in modern orientalischer Auffassung zu malen, so daß sein Nachfolger Ingres alle Mühe hatte, die bedenklichen Wirkungen wieder zu verwischen. Dagegen war er ganz der Mann für die 1833 gegründete historische Galerie, „à toutes les gloires de la France“ zu Versailles, unermüdlich in Schlachtscenen jeder Art und namentlich nicht ohne Verdienst in den Darstellungen aus den letzten französischen Kriegen an der Nordküste von Afrika. Der Fall von Bona, die Eroberung von Constantine, die Schlacht bei Isly und insbesondere die Einnahme der Smala des Abd-el-Kadr am 16. Mai 1843 gelten als die Säulen seines Ruhmes. Ist auch nicht zu leugnen, daß es diesen Gemälden nicht an Farbe,

Lebendigkeit und Wahrheit fehlt, so unterstützt doch die Leichtheit der Auffassung den Gedanken, daß die an sich unbedeutende letztgenannte Begebenheit in keinem Verhältnisse steht zu dem Umfange, welchen deren Verherrlichung auf genau 100 Quadratmetern Leinwand erlangt hat. Vernet bramarbasirt damit sowohl für sich als für seine Nation, welche keinen Grund hat, diese in der Abwesenheit des energischen Scheichs leichte Ueberrumpelung zu einer so glorreichen Action aufzubauschen.

1836 und 1849 ward übrigens der Künstler nach Rußland berufen, um auch russisch-türkische Schlachten zu verewigen, wobei er mit Auszeichnungen überschüttet nicht blos wie in Algier neben den Generälen fürstlich auftrat, sondern des vertrauten Verkehrs mit dem Czaren selbst gewürdigt wurde. In seltener Rüstigkeit auch noch am Kriegsschauplatz in der Krim thätig ließ er eine weitere Fülle von Bereicherung der Versailler Galerie hoffen, für welche er auch noch die Schlacht an der Alma und den Sturm auf den Malakoff vollendet hatte, als der Tod seinem Blutvergießen ein Ziel setzte (1863). — So lang er lebte, konnte ein künstlerisch höher stehender Schlachtenmaler, Hippolyte Bellangé (1800—1866), Schüler von Gros, nicht zu Ansehen gelangen, obwohl er schon 1834 durch das Bild „Napoleon bei der Rückkehr von Elba“ seine Qualitäten, die bei gründlicher Zeichnung und Lebenswahrheit nur coloristisch zu wünschen übrig ließen, documentirt hatte. Nach zwanzigjähriger Zurückgezogenheit in Rouen feierte jedoch Bellangé in seinen beiden letzten Lebensjahren noch ungewöhnliche Triumphe mit den „Cürassieren von Waterloo“ (Reiterangriff auf die Höhe von Houghomont) und dem packenden Bilde „La garde meurt mais elle ne se rend pas“. Mit weit mehr innerem Antheil als die Vernet'schen Bravourstücke geschaffen, sind sie auch den übrigen gleichzeitigen Leistungen der Kriegsdarstellung wie eines Isid. Pils (1813—1875) und anderer

vorzuziehen. Und erreichen sie auch nicht die Höhe der neuesten französischen Schlachtenmalerei, so haben sie wenigstens das Verdienst, dieser die Wege gebahnt zu haben, woran Vernet nur geringen Theil hat.

War aber im Ganzen die durch die Versailler Massenaufgaben genährte Schlachtenmalerei um die Mitte des Jahrhunderts keineswegs allzu erfreulich, so stand es auch mit dem Geschichtsbild überhaupt nicht viel besser. Auch hierin mußte der Zwang der dictirten Gegenstände und der Vollendungstermine der Vertiefung und Durchbildung im Wege stehen. Da man alle Hände auf Deck rief, um das umfängliche Schloß möglichst bald zu füllen, so ward durch den produktiven Wetteifer manches Talent sogar überwuchert. Selbst für den überwundenen Standpunkt war noch Raum und einige der älteren Meister, wie L. Hersent, Ch. Steuben, J. Alaux und A. Couder schleppten noch ein Stück Davidischer Anschauungen bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts. Andere experimentirten in classicistischer Realität weiter, worin sich Léon Cogniet (1794 bis 1880) und der Schweizer Charles Gleyre (1806—1874) die größten Verdienste erwarben. Beide der Schule David's entwachsen, der erstere als Schüler Guérin's, der letztere bei Hersent gebildet, hielten sie zeitlebens am akademischen Styl fest. Doch verband namentlich Cogniet jene technische Vielseitigkeit, welche den Hauptwerth seines von der Künstlerjugend ungemein stark besuchten Ateliers bildete, mit ernstem und hingebendem Modellstudium, welches namentlich den hervorragenden Porträtmalern der Gegenwart aus seiner Schule so sehr genützt hat. Noch weniger als er ließ sich Gleyre selbst durch längere Orientstudien der classischen Formgebung und stylvollen Schönheit und Reinheit der Zeichnung entfremden, welche den Hunderten von Schülern seines Ateliers bleibenden Vorschub gewährte. — Unter denjenigen endlich, welche einen Mittelweg

zwischen Delacroix und Delaroche zu verfolgen strebten, muß Jos. Nic. Robert=Fleury hervorgehoben werden. Zu Köln 1797 geboren, jedoch Zögling von H. Vernet und Girodet, hatte er 1840 mit dem Religionsgespräch zu Poissy von 1561 das epochemachende Signal zu einer Fluth von Reformationsbildern gegeben, dann aber in Schreckensscenen Delaroche überboten. In anderen Werken, welche dieses Nervenreizes entbehrten, ließ er kalt.

Bei beträchtlich kürzerer Wirksamkeit als sie den Genannten vergönnt war, gelangte doch zu größerer Popularität Thomas Couture,* geb. zu Senlis 1815, † zu Villiers=le=Bel 1879, wohin er sich, nachdem er schon zu Ende der fünfziger Jahre als Cyniker und Misanthrop sein Atelier geschlossen, zurückgezogen hatte. Erst Gros' dann Delaroche's Schüler hatte er wie der letztere hauptsächlich im Louvre durch Copien nach Tizian und Ribera gelernt und sich so in die Lage gesetzt aus classischen und coloristischen Atelierübungen in Verbindung mit Galeriestudien sein Programm zu construiren, welches in dem Grundsatz „exagérer la beauté“ gipfelte. Die „jungen Venetianer nach einer Orgie“ (1840), „der verlorene Sohn“ (1841), der „Troubadour“ (1842) und die „Liebe zum Golde“ (1844) steigerten von Jahr zu Jahr in vielleicht unverdienter Weise seine Stellung, welche endlich beim Erscheinen seiner „Romains de la decadence“ (1847) ihren Höhenpunkt erreichte. Es ist kein Zweifel, daß die moralisirende Tendenz, welche die Unterschrift „saevior armis luxuria incubuit victumque ulciscitur orbem“ (Juvenal VI.) betonte, den Erfolg ähnlich begünstigt hat wie einst eine ähnliche Absicht die Germania des Tacitus populär gemacht haben soll. Allein es bleibt immer noch ein

* Leroi, Th. Couture (L'Art 1880). — C. Biller, Zur Erinnerung an Th. Couture. Zeitschr. f. bild. Kunst XVI. S. 101 fg.

guter Theil von Verdienst an dem Werke selbst, welches einem Ingres künstlerisch verwandte Ziele in modernerem Gewande verfolgte. Daß der classische Gegenstand des üppigen Bacchanals in antiker Formschönheit gegeben ist und sich ungezwungen und ohne sichtliche Uebertragung aus plastischen Vorbildern spezifisch malerisch entwickelt, wäre noch das Geringste. Aber während sonst ähnliche Gegenstände sich in der Regel als bloßer Vorwand für schöne Körperdarstellungen erkennen ließen, finden wir dieß Werk freier von hohler Posirtheit. Unverkennbar lagert auf allen Gliedern das Blei der Uebersättigung und Erschöpfung, so daß wir schon durch die Composition und Zeichnung den Eindruck der inneren Wahrheit bekämen, auch wenn nicht der dunstige Ton des Morgengrauens nach durchschwelgter Nacht darüber ausgegossen wäre. Leider gelang es dem Meister nicht, den Erfolg dauernd an sein Schaffen zu fesseln. Die Fresken der Marienkapelle von S. Eustache erhoben sich kaum über Mittelgut. Auch da wo er ein zu seinem Wesen passendes moralisirendes Fahrwasser vorfand, wie in der „Modernen Courtisane“, konnte er sich selbst nicht mehr erreichen und in dem Räthsel, welches er noch 1872 mit dem wunderlichen Damokles vorlegte, war trotz der Beischrift „potior mihi periculosa libertas quam secura et aurea servitus“ nur so viel völlig klar, daß seine Kunst veraltet sei.

Mit N. Robert-Fleury, Cogniet und Couture fand trotz ihrer großen Schülerzahl die zweite Epoche der französischen „grande peinture“ im Wesentlichen ihren Abschluß, nachdem sie seit Delacroix und Delaroche ungefähr ebenso lange gedauert, als die erste der Davidischen Richtung. Sie kann jener classicistischen gegenüber die romantische genannt werden. In ihrem Schooße hatte sich aber das realistische und coloristische Element bis zu einem Grade ausgebildet, daß der völligen Emancipation desselben unter Abschüttelung der Ateliertradition nichts mehr

im Wege stand, sobald sich nur der Bruch mit der Vergangenheit auch in politischer und socialer Hinsicht zu vollziehen begann. Ehe wir jedoch zu dieser Entwicklungsphase übergehen, haben wir noch die parallellaufenden anderen Gebiete der Malerei bis zu diesem Umschwunge in Betrachtung zu ziehen.

Wenn auch die französische Kunst bis tief in die Zeit des zweiten Empire herab in der Historienmalerei den sprechendsten Ausdruck fand, so leistete sie doch darin keineswegs Erfreulicheres als in den kleineren Gebieten. Die romantische Strömung hatte zunächst dem Genre ein ungleich breiteres Fahrwasser eröffnet als die classicistische. Von diesem aber ist, wenn man von dem historischen Genre der Lyonerschule absieht, das italienische das älteste. Von der alten classischen Richtung der französischen Kunst begünstigt, hatte es in der römischen Akademie der Villa Medicis, dem höchsten Ziel des jugendlichen Künstlerehrgeizes, seine beständige Nahrung gefunden. Auch schien dem Streben nach Formenschönheit und nach Farbenglanz nichts in gleicher Weise entgegenzukommen, nichts der romantischen Empfindung so ungesuchten Vorschub zu leisten, als Italien mit seinem Lieder-, Pilger- und Räuberleben.

Gleichwohl war der älteste französische Meister des italienischen Genre, Leopold Robert,* geb. 1794 zu Les Eplature (Neufchâtel), obwohl Romantiker durch und durch, nach Technik und Formgebung Classicist. Anfangs sogar sehr ängstlich und conventionell zeigte er selbst in dem „Improvisator" (1824), von welchem nur die Mittelgruppe den Brand des Schlosses Neuilly überdauert hat, noch eine gewisse Befangenheit, welche in trockene und handwerksmäßige Manier auszuarten drohte, als

* Feuillet de Conches, L. Robert, sa vie et ses oeuvres. Paris 1848. Deutsch von E. Zoller, Hannover 1863. — Ch. Clement, L. Robert d'après sa correspondance inédite. Paris 1875.

er in die Lage kam, den schlafenden von seinem Weibe bewachten Banditen nicht weniger als vierzehnmal zu wiederholen. Sein Ruf ward übrigens dauernd begründet, als die „Rückkehr vom Fest der Maria del Arco“ im Salon 1828 erschien. Auch konnte man das Werk nicht lange als einen zufälligen Schuß in's Schwarze betrachten, da das nächste Bild, die „Ankunft der Schnitter in den pomtinischen Sümpfen“ (1831) das erstere eher noch überbot. Denn der classischen Schönheit in Form und Aufbau fehlte es keineswegs an Leben und Wahrheit, so daß man leicht über die coloristische Schwäche hinwegsehen kann, welche freilich in dem dermaligen sehr vergilbten Zustande der Bilder (Louvre) sehr auffällig ist und der Malweise eines David oder Gerard noch sehr nahe steht. Der Künstler hatte beabsichtigt, in einem Cyklus von vier Bildern die vier Jahreszeiten und zugleich vier verschiedene Zonen Italiens zu schildern, und mit Grund war man auf die Fortsetzung nach den Erfolgen der Repräsentanten von Frühling und Sommer in hohem Grade gespannt. Aber der Herbst mit einer florentinischen Weinlese kam nicht zu Stande, und der als venetianischer Carneval projectirte Winter verwandelte sich in einen Abzug der Fischer des adriatischen Meeres, der nach dreijähriger Arbeit 1834 vollendet, den Stempel des Mühsamen, Unfreiwilligen, ja Gequälten zu deutlich zeigte. Es bedurfte nur noch einer bösen Erfahrung, wie die hoffnungslose Liebe zur Prinzessin Charlotte Napoléon, um dem schwermüthigen und von seiner Kunst nicht befriedigten Künstler die Last des Lebens so unerträglich zu machen, daß er sie abwarf (20. März 1835).

Robert's Nachfolger J. V. Schnetz (1787) und A. Bonnefond (1780—1860) vermochten ihn nicht entfernt zu erreichen. L. Benouville (1821—1859) gehört nur in einigen gelungenen Versuchen hieher, im Uebrigen zu den Vertretern des geschichtlichen Genre. Den meisten malerischen Vorschub leistete

dem italienischen Genre Ernst Hebert, geb. 1817, dessen Schöpfungen um so mehr auffallen mußten, je weiter Robert hinter der coloristischen Entwicklung seiner Zeit zurückgeblieben war. Nach langem und aufopferungsvollem Studium in den Apenninendörfern und insbesondere an den melancholischen Abhängen zwischen Terracina und Cori hatte er mit der „Malaria" (1850) einen jener seltenen Erfolge errungen, welche Marksteine in der Kunstgeschichte bilden. Eine so harmonische Farbenwirkung, eine so stylvolle Congruenz des Gegenstandes mit dem Technischen und eine so vollständige Durchdringung des Seelischen, der Stimmung mit der Realität, wie in dieser auf einem Maremmenkanal träge hinziehenden Fähre, begegnet eben nicht oft. Auch die Brunnenscene mit dem gefallenen Mädchen (Rosa nera) oder der Brunnen von Cervara heben sich durch ihre ungezwungene Anmuth vortheilhaft von der unleugbaren Studirtheit der Robert'schen Bilder ab. Auch der melancholische Zug, der selbst jetzt noch die Einzelfiguren des greisen Meisters beherrscht hat nichts Krankhaftes, und entspricht auch ganz seiner eigenthümlichen Technik. Von seinen Nachfolgern nenne ich nur Rud. Lehmann, geb. 1819 und P. A. Curzon, geb. 1820, mancher anderer Historien- und Genremaler nicht zu gedenken, welche sich gelegentlich in diesem naheliegenden Gebiete versucht haben.

Die italienischen Studien erhielten aber auch das, was die Historienmalerei von Poussin bis David beherrscht hatte, wenigstens theilweise auf der Oberfläche, nemlich die Darstellungen aus dem antiken Leben. Während man jedoch die großen historischen Aktionen wie mythologischen Paradestücke den akademischen Bewerbern um den römischen Preis oder der decorativen Plafondmalerei überließ, warf man sich fast ausschließend auf die Erscheinungen des täglichen Lebens oder berührte die Geschichte lediglich in anekdotenhaften Zügen. Dabei spielte das

Interieur oder überhaupt bauliche Umgebung, Geräth und Beiwerk jeder Art eine schwerwiegende, ja nicht selten dominirende Rolle, so daß die Darstellungen in der Regel den Charakter von archäologischen Illustrationen gewannen. Je gründlicher aber die hiezu aufgebotenen archäologischen Studien wurden, desto sorgfältiger gestaltete sich das Detail unter Aufbietung aller zeichnerischen und coloristischen Mittel, wobei meist die kleinsten Dimensionen der Bildflächen dem spitzen und delikaten Machwerk dieser Cabinetstückchen zu Hülfe kamen.

Zwei Schüler des Delaroche ragten in diesem Gebiete hervor: Léon Gérôme und Gust. Boulanger, beide 1824 geboren. Der erstere, der sich schon 1847 durch seinen „Hahnenkampf" bekannt gemacht, wußte in seinen weiteren Darstellungen bald üppigem Sinnenkitzel („Lupanar" und „Phryne vor dem Tribunal") bald der palatinischen Archäologie des zweiten Empire (die Amphitheaterscenen „Ave Caesar imperator" und „Pollice verso") Rechnung zu tragen, womit zugleich dem Nervenreiz des Schauerlichen entsprochen war. Boulanger dagegen verlegte sich vorwiegend auf das eigentliche Interieur, wobei pompeianische Studien die Hauptrolle spielen. So in der „Probe im Hause des tragischen Dichters in Pompeji", der „Cella frigidaria mit badenden Frauen", dem „Sommerbad in Pompeji", der „Flötenspielerin", dem „Frauengemach" u. s. w. Mit nicht geringerem Erfolg wußte er auch das Straßenleben zu reconstruiren wie in der „Kranzverkäuferin", in der „Gräberstraße von Pompeji", in der „Via Appia und anderen Scenen. Daß bei diesem Schaffensgebiet Boulanger sich vorzüglich dazu eignete, das Haus des Prinzen Napoléon in der Avenue Montaigne zu decoriren, versteht sich von selbst. Seiner Richtung folgten L. Hamon, L. Schützenberger und F. Ehrmann, sämmtlich in den letzten Jahrzehnten von dem Holländer Alma Tadema überholt.

Das zunehmende Bestreben, südliches Genre unter das grellste Sonnenlicht zu setzen, verband das italienische Stoffgebiet nothwendig mit dem orientalischen. Merkwürdigerweise hatte die napoleonische Expedition nach Egypten bei sehr bedeutenden wissenschaftlichen soviel wie keine künstlerischen Folgen gehabt. Erst die Zeit des griechischen Aufstandes und der Verwicklungen mit Marokko, welche mit der Erwerbung von Algier für Frankreich endigten, fügte ein neues Blatt in das Stoffgebiet der Malerei, und man kann in der That sagen, daß Gab. Al. Decamps (1803—1860) den Orient der Kunst erschlossen habe. Zwar Schüler des Davidisten Pujol, aber inspirirt von Delacroix hatte Decamps nach einer Reise in Griechenland und Kleinasien im Salon 1831 mit drei Werken überrascht, worunter die türkische Patrouille wohl am meisten von sich reden machte. Decamps' spezifisch malerische Methode, welche Inhalt und Erscheinung einer glühenden Sonnenwirkung unterordnet, förderte aber nicht blos das neue Genre, das in Kurzem eines der beliebtesten werden sollte, sondern übte neben der Weise Delacroix' eine unberechenbare Wirkung auf die Entwicklung der Malerei aus, welche aus dem experimentellen Vorgehen des Orientmalers bald eine neue Theorie gewann. Denn während Delacroix dem Problem der Lichtwirkung und Farbenbrechung nach der Methode eines Tizian oder Ribera näher zu kommen strebte, suchte es Decamps mittelst selbständiger Naturbeobachtung und unbefangenen Sehens zu lösen und befand sich damit allerdings auf dem richtigeren Wege, die in der Lichtwirkung liegende Harmonie der coloristischen Erscheinung, von welcher ein Robert und ein Géricault kaum eine Ahnung hatten, zu erfassen. Decamps folgende Werke, von welchen die „Türkische Wache", die „Hackenhinrichtung", die „türkischen Schlächter", die „Passage über eine Furth", das „Café bei Smyrna" und die „türkische Schule" die hervorragendsten, verfolgten dieß Ziel

mit einer den Erfolg verstärkenden Consequenz und bilden für sich ein Lehrbuch der modernen Malerei. Damit aber hatte es nicht blos mit der classicistischen Methode des Colorirens, sondern selbst mit der Ateliertradition nach der Weise der älteren Niederländer oder Italiener ein Ende.

Prosper Marilhat (1811—1847), dem es an ähnlicher rücksichtloser Kühnheit fehlte, erreichte in seinem orientalischen Genre einen Decamps nur äußerlich und gegenständlich. Dagegen gelang Eugène Fromentin* (1820—1876) ein bedeutender Schritt vorwärts, indem er es sich zur Aufgabe stellte, das Decamps'sche malerische Problem mit zeichnerischem und inhaltlichem Interesse zu verbinden. Freilich kam es ihm sehr zu statten, in der Schule des Intimisten L. Cabat im malerischen Sehen des Landschaftlichen vorgebildet zu sein, was ihn vor der unwahren Farbenpracht, in welche die meisten Maler des Südens verfielen, bewahrte, und es seinem eigenen poesievollen Naturgefühl erleichterte, stets den charakteristischen Ton zu finden und harmonisch festzuhalten. Dazu beherrschte er die Pferdedarstellung in seltenem Grade, so daß schon diese allein ausreichen würde, ihm unvergänglichen Ruhm zu sichern. Während daher Decamps' Werke doch nur den Kenner länger zu fesseln vermochten, beschäftigten Fromentin's Schöpfungen, von welchen ich die „Negergaukler bei den Nomaden", den „Samum", die „Kuriere", den „Bivouac bei Tagesanbruch", die „Falkenbeize" und „Reiherjagd", den „Halt der Maulthiertreiber" und die „Fantasia in Algier" hervorhebe, alle Beschauer in gleicher Weise durch Inhalt und Darstellungsart. Fromentin hat übrigens auch durch seine Schriften (über seine Saharareisen und schließlich über die älteren Meister) gezeigt, wie gebildet und verständnißvoll sein Auge der Natur wie der Kunst gegenüber gewesen.

* L. Gonse, E. Fromentin, peintre et écrivain. Paris 1881.

Die Mehrzahl der französischen Genremaler blieb natürlich auf dem eigenen Grund und Boden, die Gegenstände theils aus vergangenen Zeiten, theils aus der unmittelbaren Gegenwart entnehmend. Zu den ersteren gehören fast alle Historienmaler der Schule Delaroche und Robert-Fleury, welche nicht selten Anekdoten oder Costümbilder an die Stelle von weltgeschichtlichen Sujets setzten. So, um einen der hervorragendsten zu nennen, P. Ch. Comte, geb. 1815, ein Schüler Robert-Fleury's, welcher der archäologischen Strömung hauptsächlich in Scenen aus dem 16. und 17. Jahrhundert huldigt. Oder Jos. Caraud, J. H. Vetter, H. Ch. A. Baron, welche sich vorzugsweise in dem Zeitalter Louis' XIV. und XV. ergingen, aber heutzutage in den Ausstellungen gegenständlich wie technisch den Eindruck eines vollständig überwundenen Standpunktes machen. In diesem Gebiete hatte Frankreich nur einen unvergänglichen Meister dieser Periode aufzuweisen, J. L. Ernest Meissonier,* geb. 1813 in Lyon, welcher sich zunächst die Zeit Louis' XVI. als sein harmloses aber höchst reizvolles Stoffgebiet erwählte. Freilich wird aus seinen früheren Werken sofort klar, daß er von den alten Niederländern mehr gelernt, als in seiner Cogniet-Schule, wie er denn vielfach an Mieris, Terborch u. a. geradezu gemahnt, aber er wußte das Studium der Alten stofflich und technisch so mit neuem Geiste zu durchdringen, seine Weise so auf der Höhe der modernen Entwicklung zu halten, daß von eigentlicher Nachahmung keine Rede sein kann. Die „Schachpartie", das „Piquet", die „Kegelspieler", der „Raucher", der „Mann einen Degen auswählend", die „Lektüre bei Diderot" und zahlreiche ähnliche Scenen haben seinen Namen unter die ersten Sterne der französischen Kunst gesetzt und Preise erzielt, wie sie selbst

* J. Claretie, E. Meissonier. Paris 1881.

die größten Leinwandflächen eines Vernet nicht zu erreichen vermochten. Seit etwa zwanzig Jahren erweiterte der Künstler sein Gebiet, indem er auch Scenen aus den Feldzügen beider Napoleon malte und überhaupt Reiterbilder bevorzugte, ohne sich jedoch dabei an sehr bewegte Motive zu wagen. Indem er sich stets einer mikroskopischen Formbestimmtheit befleißigte wußte er doch dem Nebensächlichen eine gewisse Breite und dem Ganzen eine coloristische Stimmung zu wahren, welche seine Arbeiten über das Verdienst der Sorgfalt und Delicatesse weit hinaushebt und nur einen ihm ebenbürtigen Rivalen bestehen läßt, nemlich unseren Menzel.

Von den Genremalern, welche ihre Gegenstände aus der Gegenwart entnehmen, sind merkwürdiger Weise die Darsteller des Salons bis auf die letzten Jahrzehnte herab selten. Von den älteren erreicht vielleicht nur Aug. Toulmouche aus Nantes die belgischen Zeitgenossen. Dafür ist die Darstellung des Landlebens auch schon vor der neuesten durch Courbet gehobenen Vorliebe für Arbeit und Armuth durch einige hervorragende Kräfte vertreten, unter denen wohl Jul. Ad. Breton, geb. 1827 zu Courrières, obenansteht. Trotz markiger kräftiger Formgebung, welche seinen Dörflerinnen den in landwirthlicher Thätigkeit gestählten Typus keineswegs benimmt, und trotz des bescheidenen, etwas staubigen aber höchst stimmungsvollen Colorits weiß Breton über seine Werke einen Hauch von Poesie und selbst von Idealität auszugießen, welcher seinen Schöpfungen etwas der Monumentalmalerei Verwandtes verleiht. Seine Einzelgestalten sind gleichsam moderne Allegorien des Sommers, der Ernte u. s. w., und als solche ungleich wirksamer als die kalten, gemüthlosen Repräsentantinnen des Naturlebens classischen Styles.

Im Gegensatz zu den idealisirten Typen eines Breton streben andere Meister des ländlichen Genre in der Regel nach

provinziellen Charaktertypen. Bevorzugt erscheint hierbei die Bretagne in ihrer Fischerküste wie in dem ärmlichen Hüttenleben ihrer Binnenbewohner, schon seit längerer Zeit von Adolphe Leleux, Charles Fortin u. a. mit Erfolg kultivirt. Nicht geringer als diese erscheinen die Meister des elsäßischen Genre, ein Gustave Brion und Charles Fr. Marchal, welche übrigens beide schon durch die verwandte Stoffwelt mit den deutschen und vorab Düsseldorfer Genremeistern größere Aehnlichkeit zeigen, als mit der französischen Kunst. Namentlich des Letzteren „Mägdemarkt in Buxwiller", „Lutherchoral", „elsäßische Bauernschenke" u. s. w. mit ihren gutherzigen Männer- und liebreizenden Mädchentypen lassen auf's Tiefste beklagen, daß den seelenvollen Meister das Unglück frühzeitiger Erblindung in den Tod getrieben (1877). Diesem Gebiete verwandt ist endlich die Darstellung des kleinstädtischen oder dorfbürgerlichen Lebens mit komischer oder satyrischer Tendenz. Hierin leistete Hervorragendes François Biard, der zwar als vielgereister Mann seine Stoffe aus allen Continenten entnahm, aber seine Haupterfolge mit den launigen Schwänken erzielte, mit welchen er die Lachlust des Salons in immer neuer Weise zu erregen wußte.

Die Brücke zur neuesten Zeit aber schlug in diesem Kunstgebiete der Realist Jean François Millet, geb. 1815 zu Gréville (Manche), † 1875 zu Barbizon am Wald von Fontainebleau, wohin er sich in den letzten Jahren seines Lebens in Dürftigkeit zurückgezogen, um die riesige Steigerung, welche seine Werthschätzung und damit die Preise seiner Werke in den letzten Jahren erfuhren, nicht mehr zu erleben. Von seiner Milcherin (1844) an hatte er das Landvolk in den verschiedensten Gebieten seiner Thätigkeit zu seinem Gegenstande gemacht und die idyllischen Genrescenen mit einer nicht minder werthvollen Landschaft verbunden. Ohne auf idealisirende Schönheit irgend-

wie Bedacht zu nehmen, wußte er durch dieß Ensemble seine Werke zu Perlen von Wahrheit und Beleuchtungszauber zu erheben, die in der Zeit der coloristischen Ateliertradition allerdings nicht voll gewürdigt werden konnten, und als Vorläufer einer neuen Zeit lange wenn auch nicht unbeachtet aber ungeschätzt blieben.

Nicht minder wichtig als die Genremalerei wurde für die Entwicklung der modernen Kunst die Landschaft, in deren Darstellung, wie bereits erwähnt wurde (I. S. 358), der Bann der Tradition früher als in allen übrigen Gebieten gebrochen worden ist, und deren Hauptvertreter sich sogar zu höherer und bleibenderer Bedeutung erschwangen als jene der übrigen Kunstgebiete ihrer Zeit. Daß die Landschaft ebenso wie das Genre namentlich durch die Erschließung des Orients zu ungleich größerer Breite und Mannigfaltigkeit gelangte, wäre noch das Geringste. Wichtiger wurde, daß dieses seit dem Ausleben der holländischen und Claude'schen Landschaftsmalerei entschieden zurückgegangene Kunstgebiet zu neuer Vertiefung und Beseelung gelangte. Denn hier war es weniger das Uebergewicht des Realen über das Ideale, wie es in den modernen Anschauungen überhaupt liegt, der mächtig erwachte Natursinn, der allerdings unser Jahrhundert vor dem vorausgegangenen auszeichnet, als vielmehr das lebhaftere Verständniß für den malerischen Schein und die individueller gewordene Phantasie und Poesie unserer Zeit, welche diesen Aufschwung begründet haben. Es galt, die Natur gleichsam in ihrer Seele zu belauschen, nachzuempfinden und zu verkörpern.

Die Intimisten in der Landschaftsmalerei gingen der Vedute möglichst aus dem Wege. Es war vorbei mit der plastischen Schönheit und der Durchbildung der Einzelform, ja selbst mit der Detailwahrheit. Das Streben ging auf innere Wahrheit des Ganzen, der Raumwirkung, der Gesammtstimmung,

des Eindruckes. Von den Alten übten immer noch Ruysdael und Claude einigen Einfluß, aber in der Hauptsache suchten sich die Landschaftsmeister aller Tradition vielmehr zu entäußern, um sich dem Eindrucke der Natur und der dadurch hervorgerufenen Stimmung um so unmittelbarer und ohne Voreingenommenheit überlassen zu können.

Die Vorläufer der neuen Richtung, die Engländer J. Constable (1776—1837) und R. Bonington (1801—1828) waren fast unbeachtet hingegangen. Auch Paul Huet (1804 bis 1868) hatte mit seinen 1831 ausgestellten Stimmungslandschaften die Aufmerksamkeit des Publikums noch nicht in der verdienten Weise zu erregen vermocht, wie er auch über ein gewisses Tasten zeitlebens ebenso wenig hinauskam wie sein Genosse Camille Flers (1802—1862). Erst der Schüler des letzteren, Louis Cabat, geb. 1812, der übrigens ziemlich stark von den Niederländern inspirirt war, und insbesondere Jean-Bapt-Camille Corot (1796—1875), welcher seinerseits auch vielfach an einen verriebenen Claude Lorrain gemahnt, brachten die Neuerung in ein System und erlangten auch endlich die lang zurückgehaltene Anerkennung. Jene Romantik des Natursehens, welche in Deutschland literarisch frühzeitig erfaßt worden war (I. S. 240), aber praktisch in der Kunst nicht hatte zum Durchbruch kommen können, war damit erreicht. Man empfand mehr als man zu unterscheiden vermochte. Wie der Künstler den Eindruck nicht mehr auf dem Wege des Intellekts sondern auf jenem des Gefühls bezogen, so wurde es auch dem homogenen Beschauer offen gelassen, in subjektiver Betheiligung ebensoviel von seiner eigenen Lyrik in das Objekt hineinzutragen, als ihm von jener des Künstlers daraus entgegenkam. Denn gerade die Undeutlichkeit des Details, welche den Eindruck des Ganzen hob, verstärkte den seelischen Antheil des Beschauers, der durch keine Einzelheit von der Gesammtheit abgelenkt werden

sollte. Diese aber konnte auf solchem Wege zu einer Einheit zusammengestimmt werden, deren Durchführung die Vielheit des sonst Angestrebten nicht möglich zu machen schien.

Mit größerer Unabhängigkeit von den alten Meistern trat P. Et. Théodore Rousseau, geb. 1812 zu Paris, † 1867 zu Barbizon, in die Schranken. Er hatte von vorneherein und schon im Knabenalter („Telegraphenthurm von Montmartre" 1826) in rücksichtslosem Streben nach Realität begonnen, aber auch nun zwei Jahrzehnte lang mit der akademischen Jury zu kämpfen, welche seine Arbeiten, anfangs wohl mit Recht, als noch nicht genügend gereift zurückwies. Allein im vollen Bewußtsein dessen, was er wollte, erzwang er sich endlich, nachdem er sich bereits Jahre lang am Walde von Fontainebleau angesiedelt hatte, die freilich mehr auf die Begeisterung der Kenner gestützte Aufnahme. Seine Werke sind vorzugsweise Waldidyllen mit bestimmten Wirkungen von Tages- und Jahreszeiten. Der oberflächliche Betrachter sah freilich auch jetzt da nur flüchtige und unklare Skizzenhaftigkeit, wo in Wirklichkeit schweres Ringen und saure Mühe war, denn leicht war ihm der in der Hauptsache autodidaktische Kampf mit der Technik keineswegs. Der schmale Weg des Paysage intime führt auch zu leicht in den Sumpf leerer Sudelei, in welchen allerdings die geringeren Talente der Schule von Barbizon nur zu oft verfallen sind.

Mit dem meisten Erfolge stand Rousseau der vielseitige Narciso Virgilio Diaz aus Bordeaux, von spanischen Eltern stammend, (1807—1876) zur Seite, der indeß ebensoviel im mythologischen Genre sich bewegte und in diesem durch den Zauber seines Colorits und seines meisterhaften Helldunkels nicht weniger wirkte, als in seinen Waldplätzen aus dem Gehölz von Fontainebleau. Fügen wir diesen noch Charles Fr. Daubigny (1817—1878) und Jules Dupré (geb. 1812) an,

von welchen der erstere seine Motive vorzugsweise den durch ihre Fernen so anziehenden Küsten der Bretagne und Normandie wie anderseits der Dauphiné entnahm, während der letztere hauptsächlich durch seine energischen Wolkenbildungen hervorragte, so sind die bedeutendsten unter den älteren Intimisten genannt. Denn wollen wir denselben noch Fr. Louis Francais, geb. zu Plombières 1814, anreihen, so befinden wir uns wie bei Millet schon halb auf dem Boden der unmittelbaren Gegenwart, in welcher der siebzigjährige Meister noch immer zu den Häuptern seines Kunstgebietes zählt.

Frankreich hatte in der Epoche, in welcher sich die vorstehend skizzirte Entwicklung in der Malerei vollzog, eine Reihe von politischen Wandelungen erfahren, die zum Theil sehr einschneidend auch auf die socialen Verhältnisse gewirkt haben. Die Revolution von 1830 hatte das Bürgerkönigthum an die Stelle der bourbonischen Reaction gesetzt, die Erhebung von 1848 die Republik und der Staatsstreich von 1851 das zweite Kaiserreich geschaffen, womit sich der Kreislauf wiederholt zeigt, den die Nation von dem schließlich auch schon zum Bürgerkönig gedrängten Louis XVI. an bereits einmal zurückgelegt hatte. Allein man kann nicht behaupten, daß diesem Wechsel auch die Kunstentwicklung gleichzeitig oder nachfolgend entsprochen hätte, geschweige denn, daß sie ihn vorgebildet hätte, wie es in der Davidischen Kunst der Fall gewesen, oder wie es in der Kunst der unmittelbaren Gegenwart wieder geschehen sollte. Zwar verlor die Malerei um 1848 mehr und mehr ihren romantischen Charakter und ihr dementsprechendes Stoffgebiet, aber im Ganzen vollzog sich die Kunstentwicklung ziemlich unabhängig von der politischen.

Die Historienmalerei zunächst erscheint in der ersten Zeit des zweiten Empire von jener des Julikönigthums nicht allzu verschieden. Die Schulen der Delacroix und Delaroche wirkten unter Napoleon III. traditionell fort, unter demselben etwas hohlen Pathos und getragen von derselben technischen Ueberlegenheit, wie sie ihnen von Anfang an eigen gewesen und auch in ihrer zweiten Generation verblieben. War auch Versailles nicht mehr wie unter Louis Philippe der Hauptschauplatz jener gemalten Geschichtsrodomontaden, so gab es dafür an den öffentlichen Bauten der Haußman-Periode Gelegenheit genug für die Grande peinture, wobei die Darstellung der Kriegsthaten auf den lombardischen und Krimschlachtfeldern wechselte mit großen allegorischen Zauberstücken und selbst religiösen Darstellungen. Im Genre paßte Gérôme's Schule vortrefflich für die archäologischen Liebhabereien des Kaisers, während allerdings der Hof der Kaiserin außer dem religiösen Fache zur Rückkehr in das Reich der Boucher, Watteau und Greuze reizte. Völlig unberührt blieb die Landschaft in den neuen Bahnen der Intimisten, vielleicht sogar in dieser Richtung durch die dem Boudoir Eugeniens nachgebildeten Stimmungen des neuen Adels nicht weniger bestärkt als durch die Werthschätzung der Kenner. Man würde jedoch die ganze Sachlage verkennen, wenn man dem Napoleonischen Hofe einen zu großen Einfluß auf die Kunstentwicklung zuschriebe. Ohne Zweifel wäre der Einfluß der Republik weit fühlbarer geworden, wenn diese zweite Republik von längerer Dauer gewesen und nicht schon längst vor dem 2. Dezember von dem wiedererstehenden Imperialismus gezähmt gewesen wäre, wie auch in der That der Einfluß der dritten Republik nicht blos sehr tiefgreifend geworden ist, sondern auch die demokratischen Vorboten schon in die Kaiserzeit vorausgeschickt hat.

Zur Zeit der Thronbesteigung Napoleon's III. konnten

Thomas Couture und Léon Cogniet als die Helden des Tages im Gebiete der Historienmalerei gelten. Ihre Grundsätze waren im Ganzen jene der Akademie, wie sie insbesondere durch den Prix de Rome und durch die classischen und cinquecentistischen Studien der Pensionäre der Villa Medici bis auf die Gegenwart herab genährt wurden. Eine längere Nachwirkung der Ateliers der beiden und anderer bewährter Meister war dadurch unausbleiblich und ein totaler Bruch mit der Tradition, wie er sich in Deutschland nach W. v. Kaulbach vollzog, um so schwieriger, als seit Delacroix und Delaroche die malerische Technik nicht einseitig vernachlässigt und das Individuelle nicht unterdrückt worden war.

Ausstellungen von gestern und heute lassen freilich die Werke der Richtungsnachfolger der Genannten wie Anachronismen erscheinen. Alex. Cabanel, geb. 1823 zu Montpellier, Schüler Picot's und noch jetzt Direktor der Akademie, von dem man jetzt glaubt, daß er wohl am besten thäte, als Prytane auf seinen Lorbeern zu ruhen, war in der Kaiserzeit durch seine Formenschönheit, Beherrschung der Verkürzungen, delikate Farbe und gediegene Durchbildung (Nymphe vom Faun entführt 1861, Geburt der Venus 1863, Vertreibung aus dem Paradiese) das helle Entzücken. In den siebziger Jahren dagegen entdeckte man an ihm Mangel an Phantasie und Empfindung, und fand auch in seinen weiblichen Bildnissen, die den Hof der Kaiserin vollauf befriedigt hatten, nur mehr leere und gezierte Puppen. Nicht minder verlor Cabanel's Mitschüler Guill. Ad. Bougereau, geb. 1824 zu Larochelle, mit der erwachenden Erkenntniß der Monotonie und schwächlichen Süßlichkeit seines akademischen Classicismus, welche um so weniger ausbleiben konnte, als er selbst den Vergleich mit Raphaelischen Werken z. B. durch seine Geburt der Venus nahelegte. Freilich besiegte manches seiner neueren Werke auch die abfälligste Kritik, aber sein durch klare

Farbe und Relief wirksames Reiterbild eines Generals und seine „mater afflictorum“, der sich eine ihr Kind betrauernde Mutter in den Schooß wirft, können doch nur als Ausnahmen betrachtet werden. Auch Jules Jos. Lefebvre, geb. zu Tournan 1836, der noch vor einem Jahrzehnte mit der „Wahrheit“ als ein neuer Ingres begeistern konnte, entlockt jetzt mit seinen raphaelitischen Schöpfungen („Diana im Bade“, „Psyche am Acheron“, „Nymphe mit Bacchus“) höchstens eine kalte respektvolle Verbeugung, wenn man auch seinen solid durchgeführten Damenbildnissen noch Gerechtigkeit widerfahren läßt. Noch weniger indeß können sich jene Epigonen behaupten, welche mit noch geringerer Eigenart die Richtung der Vergangenheit festzuhalten suchen, wie z. B. Tony Robert-Fleury, geb. 1837, der in seinem „letzten Tag von Corinth“ und in seinen „Danaiden“ doch allzu auffällig an Couture's „Decadence“ erinnerte. Alle die vier Genannten, für den officiellen Akademismus wie geschaffen, mochten ja die geeigneten Kräfte für die Palastplafonds des Empire sein. Jetzt aber kann ihre Richtung nicht mehr aufrecht erhalten werden, selbst nicht durch Testamente wie das vielbesprochene Henri Lehmann's, welches demjenigen einen Preis stiftete, dessen Werk den beredtesten Protest gegen den modernen Geschmack (les doctrines préconisées aujourdhui) enthielte.

Daß indeß das classische Stoffgebiet auch jetzt noch nicht ausgeschlossen ist, wenn es sich einer selbständigen Behandlung erfreut, haben mehre Meister gezeigt. So P. Puvis de Chavannes, geb. zu Lyon 1824, welcher seine Pariser Lehre bei H. Scheffer und Th. Couture italienischen Monumentalstudien geopfert und sich dabei eine stylvolle Zeichnung und gründliche Kenntniß der Bewegung angeeignet hatte, wie sie selbst bei den zeichnungstüchtigen Akademikern nicht zu finden ist. Die Museen von Poitiers, Marseille und Amiens wie das Pantheon in

Paris sind die hauptsächlichsten Schauplätze seiner Monumentalthätigkeit geworden. Der Grisaillefries „Ludus pro patria“ für Amiens, eine auf die Etymologie des Stammnamens der Picarden anspielende Darstellung des Speerwerfens, zeigte erst 1882 den Meister auf der Höhe seiner Leistungsfähigkeit, von welcher er übrigens in allegorischen Gruppen seit 1861 zahlreiche Proben gegeben. Wenn er sich aber in eigentlichen Staffeleibildern versuchte, in welchen seine durch dürftige Farblosigkeit unerquickliche Originalität leicht an Ueberspanntheit streifte, zeigte es sich klar, daß seine Meisterschaft über den Carton nicht hinausging.

Einen merkwürdigen Gegensatz gegen ihn bildet Paul J. A. Baudry, geb. 1828 zu Napoléon-Vendée, Schüler Drolling's. Mit allem Können der Akademie ausgestattet hatte er in Rom deren Fahne verlassen, um selbst zwischen den Einflüssen der großen Cinquecentisten und ernster Hingabe an die Natur seinen Weg zu suchen. Es zeigte sich auch bald seine Ueberlegenheit über den vergilbten Archaismus eines Cabanel und Lefebvre durch die frische Individualität seiner Gestalten, mit welcher er einen Raphael und Michelangelo ähnlich in's Französische zu übertragen strebte, wie einst Rubens dafür den vlämischen Typus gefunden hatte. Litt auch gelegentlich die Großartigkeit und Bedeutsamkeit der Allegorien, wenn deren Repräsentanten die Pariserinnen über Gebühr hervorkehrten, welche beispielsweise der Darstellung von Gesetz, Gerechtigkeit, Billigkeit, Stärke, Unschuld und Rechtsgelehrsamkeit (Plafond des Saales im Kassationshofe zu Paris) kaum die genügende Folie darboten, so fehlte doch nie blühende Lebendigkeit, reizender Linienfluß und am wenigsten die decorative Wirkung. Als sein bedeutendstes Werk kann der Foyer-Plafond der neuen Oper in Paris gelten.

Neben diesen darf Gustave Moreau, geb. 1826, nur im

Hinblick auf seine buntphantastische Absonderlichkeit, welche wenigstens den Reiz der Originalität für sich hat, genannt werden. Er scheint das Licht eines Delacroix unter ein Prisma gestellt und so in die prismatischen Farben aufgelöst zu haben, wobei ihm das Studium der Präraphaeliten manchen üblen Streich gespielt. Auch Gustave Doré aus Straßburg (1832—1883), dessen Stärke und Ruhm übrigens im Gebiet der Illustration liegt, erringt in seinen zumeist an grober Flüchtigkeit und mangelhafter Zeichnung leidenden Gemälden, die in ihrem schillernden Colorit häufig an Moreau gemahnen, keine besondere Aufmerksamkeit. Mehr einige auf dem Studium der Italiener fußende Meister, und vor Allen Jean Jaques Henner aus Bernweiler im Elsaß. Ob er seinen Styl bewußt aus Giorgione herausgebildet hat, oder ob die Verwandtschaft ein zufälliges Ergebniß, welches jedenfalls mit seiner Schule bei Drolling und Picot nichts zu thun hat, wissen wir nicht; gewiß ist, daß die geheimnißvolle Magie seiner bleichen Fleischtöne auf dunklem Grün mit den verschwommenen Contouren höchst eigenartig und fascinirend wirkt, wie denn auch die Monotonie seiner meist sehr jugendlichen nackten Gestalten, Nymphen, Najaden und andere nicht näher definirbare Idyll- oder Allegoriefiguren darstellend, trotz eines Minimums von Handlung oder Bewegung nicht ermüdet. Henner wird sicher eine bleibende Stelle in der Geschichte der Entwicklung der Kunst behaupten. Seine beiden Landsleute Jean und Emanuel Benner haben sich mit Erfolg Tizian angeschlossen, gewiß aber durch ihre technische Tüchtigkeit weniger gewirkt als durch patriotische Schmerzensschreie, von welchen des Ersteren Elsäßerin „à la France toujours“ und des Letzteren Triptychon der Verlobten „Frage an Masliebchen, Verlobung und Witwe“ zu nennen sind. Diesen beiden Tizianschülern kann noch Aug. Théod. Ribot aus Breteuil angefügt werden, der moderne Ribera, welchen er auch

in seinem von alten Weibern gepflegten „h. Sebastian“ und im „barmherzigen Samariter“ kraftvoll erreicht.

Das eigentliche Geschichtsbild der neuesten Zeit gefällt sich im Sensationellen, in Schauderscenen und Leichenkult, wobei Realismus und Coloristik den Effekt weit über das Maß der älteren Martyriumsscenen hinaus erhöhen. Obenan stehen zwei Meister von nicht geringem Verdienst, Laurens und Regnault. Jean Paul Laurens, geb. 1838 zu Fourquevaux, Schüler von Cogniet, dessen Zeichnung wie Colorit den Einfluß der etwas bleiernen Realität des Nordens verräth, weiß trotz bewußter oft an harte Prosa streifender Vermeidung alles Aufputzes und namentlich jeder pathetischen Deklamation in kühler Vornehmheit zu wirken, und gerade dadurch den Eindruck seiner fast ausnahmslos in das Gebiet des Schaurigen fallenden Werke zu steigern. Hinsichtlich seines Stoffgebietes ist eine Aufzählung seiner hervorragenderen Werke belehrend: „Papst Stephan VII. stellt die Leiche des Papstes Formosus vor das Gericht des Concils“, die „Hinrichtung des Herzogs von Enghien“, der „Teich von Bethesda“ (eine Aehrenlese von Spitalgestalten), der „Bann Robert des Frommen“, „das Interdikt“, „Franz von Borgia vor der Leiche Isabella's von Portugal“, „der österreichische Generalstab vor der Leiche Morcau's“, „die Befreiung der eingemauerten Opfer der Inquisition in Carcassone“, „die Inquisitionstortur“, „die letzten Augenblicke des Kaisers Max von Mexiko“. Die Liste bedarf in gegenständlicher Hinsicht keines weiteren Commentars.

Im schroffsten Gegensatze zu Laurens' grauem und sterilem Colorit steht die Farbenfülle Henri Regnault's, geb. 1843 zu Paris, am 19. Jan. 1871 im Park von Buzenval gefallen. Regnault gehörte zu jenen Feuergeistern, welche sich ihrer zahmen Schule so rasch wie möglich entledigen, um ihren eigenen Weg zu gehen. Dieser führte ihn sofort nach dem Süden, wo-

bei ihm längerer Aufenthalt in Madrid die genauere Kenntniß des Velazquez vermittelte, welcher das schöne Reiterbildniß des Generals Prim entsprang. Dann aber waren ihm auch Sevilla und Granada noch nicht südlich genug und er fand erst in Afrika, was er suchte, die Gluth tropischer Farbe und Empfindung. In der That sprühen seine „Judith“ und „Salome“, der Auszug des „Paschas von Tanger“, der „Aufbruch zur Fantasia“, insbesondere aber die „Execution in Granada“ von Colorit, orientalischer Pracht und der eigenartigen Großartigkeit des Beduinencharakters, so daß das Geschick allerdings zu beklagen ist, welches den hoffnungsvollen Meister so früh seinem Wirken entriß.

Zwischen der Richtung eines Laurens und Regnault bewegen sich die zahlreichen Historienmaler des Schreckens, welchen die umfänglicheren Bilder der Salons des letzten Jahrzehnts ihr Entstehen verdanken. Ich hebe von diesen nur einige hervor, welche die Strömung wenigstens inhaltlich am bezeichnendsten charakterisiren. Die Stoffe sind fast insgesammt aus dem Alterthum entnommen, und zum größeren Theil aus der römischen Geschichte, wie die „Blutbrüderschaft der Tarquinier“ von Léon Glaize, die „ambronische Wagenburg bei Aquae Sextiae“ von Aimé Nic. Morot, „Locusta versucht vor Nero das für Britannicus bestimmte Gift an einem Sclaven“ von Noel Sylvestre, „Kaiser Vitellius dem Pöbel preisgegeben“ von George Rochegroße, die „Ermordung des Kaisers Commodus“ von Fr. Pelez. Bibel und Legende lieferten dann die Stoffe für „Judith vor der zuckenden Leiche des Holofernes“ von P. J. Blanc, „Respha schützt die Körper ihrer gehangenen Söhne gegen die Raubvögel“ (Samuel II. C. 28) von George Becker, der „böse Schächer, von einem auf einem Esel stehenden Weib geküßt“ von Willete, der „h. Sebastian schreckt durch sein Erscheinen den Kaiser Maximian Heraclius“ von

Gust. Boulanger. Das frühe Mittelalter enthält namentlich in der merovingischen Geschichte Schauerstoff in Fülle, von welchem z. B. Ev. Vit. Luminais in den Entnervten von Jumièges eine bezeichnende Probe gegeben.

Man kann sich nun wohl denken, daß es archäologische auf einen Gérôme zurückleitende Interessen sind, welche dem Locusta-, dem Vitellius- und dem Commodusbilde zu Grunde liegen, oder daß der Materialismus der Gegenwart sich darin gefällt, in dem linken Schächer und dem ihn küssenden Weib eine Pietà aus der Verbrecherrealität der geläufigen Darstellung des Leichnams Christi und der Mater dolorosa gegenüberzustellen, allein was soll uns Respha mit ihren gehenkten Söhnen oder das Menschenbluttrinken bei der Verschwörung der Tarquinier? Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß die treibende Kraft, welche solche Dinge hervorrief, die Lust am Schaudervollen, an Qual und Tod sei, welche allein bei der allgemeinen Uebersättigung noch einige Wirkung erwarten lassen. Es liegt ihnen eben dieselbe Absicht zu Grunde wie sie auch lebensgroße Genre-Darstellungen von der Art der „Confrontation in der Morgue“ von Alb. Bréauté oder der „Autopsie im Hôtel Dieu“ von Henri Gervex entstehen ließ. Und es fehlt nicht an technischen Mitteln, den Effekt durch packende Wahrheit zu erreichen: die Blutlache auf Regnault's Execution scheint noch zu rauchen, und aus den anderen Werken weht es uns wie Verwesungsgeruch entgegen. Dabei selten ein sympathischer, versöhnender Zug, sondern zumeist nur grausame, gefühllose Härte. Ravaut's h. Columban, von Matrosen auf ein Brett gebunden, aber unter der Obhut von Engeln auf den Wellen dahingetragen, schien nur zu langweilen. Selbst die Darstellung Christi am Kreuz glaubte A. N. Morot nur dadurch noch salonfähig machen zu können, daß er sein Bild als „Martyrium Jesu von Nazareth“ mit Renan'schen Textstellen ausstattete, während

Henri Lerelles eine Darstellung der Geburt Christi brachte, welche sich nur durch den Schein um das Haupt des Kindes von einer Wochenbettscene aus dem Bauernleben unterschied.

Wenn diese ganze Gruppe nicht verfehlen kann, mit Entrüstung gegen einen solchen Mißbrauch der Kunst zu erfüllen und um so größeres Mißfallen zu erwecken, als die Darstellung in der Regel zwar ein gewisses technisches Mittelmaß erreicht, aber höhere Anforderungen keineswegs erfüllt, so hält uns dafür eine Spezialität der historischen Kunst in mehreren hochbegabten Vertretern schadlos, nemlich die neueste Schlachtenmalerei.

Verfasser dieses kann nicht umhin, in der Darstellung des Siegsenthusiasmus keineswegs ein günstigeres Kunstobjekt zu erkennen als in der Tragik des Unterliegens nach Aufgebot aller Kräfte. Freilich ist es nicht minder die entschieden bessere und gründlichere Technik als der tragische oder elegische Gehalt, welcher die gegenwärtige Schlachtenmalerei Frankreichs so weit über die H. Vernet'schen Siegesdarstellungen besonders in jenen Fällen erhebt, wo der Eindruck weder durch lügenhafte Ruhmredigkeit noch durch giftigen Chauvinismus getrübt wird.

Von beidem frei scheint der bedeutendste Meister auf diesem Gebiete, Alphonse de Neuville, geb. 1836 zu St. Omer, Schüler von Picot und Delacroix. Wenn man seine früheren Werke von der 1859 gemalten Erstürmung des Malakoff an mit seinen neueren Leistungen vergleicht, so kann man nicht übersehen, daß Neuville's Talent erst auf den Kriegsschauplätzen von 1870/71 sich voll entfaltet habe, wie dieß übrigens auch bei seinen Zeitgenossen Detaille und Berne-Bellecour der Fall ist, welche wie er den ganzen Krieg mitgemacht haben. Lebendigkeit, Wahrheit, kräftige Färbung und ausdrucksvoller Inhalt wirken bei Neuville zusammen, in seinen Werken weit mehr als die schalen Paradestücke und Gefechtsattituden, Generalstabs-

posen in Mannöverstimmung und Pferde- wie Verbandplatzstudien erkennen zu lassen, welche die Mehrzahl unserer Kriegsbilder so unerfreulich und eintönig machen. Jedes Jahr brachte ein neues Hauptbild, wie den „Bivouac von Le Bourget", die „letzte Patrone", den „Kampf auf dem Eisenbahndamm", die „Episode der Schlacht von Forbach", „Salut aux blessés" (Le Bourget 30. Oktober 1870), den „Gefangenentransport", das „Verhör eines Kuriers", den „Ueberfall in einem Juradorfe" und die „Erstürmung von S. Privat am 18. August 1870", und immer steigerten sich mit der Tüchtigkeit des Meisters dessen gerechte Erfolge.

Ihm zunächst steht Edouard Detaille, geb. 1848 zu Paris, Schüler Meissonier's, welchem die Stellung als Sekretär des General Appert im Kriege von 1870 für das vorher weniger cultivirte Kriegsgenre zu reichlicher Uebung Gelegenheit gab. Detaille weiß die Darstellung trefflich mit der landschaftlichen Stimmung zu verbinden, wie die Winterbilder „Auf dem Rückzuge", der „Schloßhof von Champigny" oder das über den Boulevard ziehende Regiment (Thauwetterstimmung) zeigen. Im großen Bilde („Fahnenvertheilung an die Armee 1880") geringer, findet er wie sein Meister vielmehr in minutiösem Maßstab bei ziemlich spitzer Mache und fast zu weit gehender Detailgenauigkeit, wie auch im Aquarell das seiner Art zusagendste Feld. Leider ist Detaille von chauvinistischer Popularitätsucht nicht so frei zu sprechen wie Neuville, was das 1872 gemalte Bild „die Sieger", welche als Banditen mit einem Gefolge von Juden dargestellt werden, oder der Fächer mit den Pendulendieben, das „Démenagement interrompu" u. s. w. beweisen.

Ein dritter Meister des Kriegsfaches ist Etienne Berne-Bellecour, geb. 1838, Schüler von Picot und Barrias, dessen „Kanonenschuß" (Offiziere, welche auf einer Schanze den Effekt

ihres Geschützes kritisiren) schon in der letzten Pariser Weltausstellung trotz äußerer Unscheinbarkeit Aufsehen machte. Die „Tirailleurs de la Seine", eine Gefechtsscene bei Malmaison 21. Okt. 1870, hat durch die Porträts der dabei betheiligten Künstler, Dichter und Schauspieler eine bleibende Bedeutung. Höchst wirksam ist auch „die Bresche", das „Duell im Laufgraben" u. s. w., alles mit jener soliden Genauigkeit und Wahrheit ausgeführt, die den neuesten französischen Schlachtenmalern überhaupt eigen ist. Neben den genannten Hauptmeistern ist noch der schwärmerische Al. Protais wie Henri Dupray hervorzuheben, und eine Reihe von Namen, wie Beaucé, Medard, Pallière, Castellain, Philippoteaux und Beaumetz zu nennen.

Wie aber viele Historien- und Genremaler gelegentlich in's Gebiet der Kriegsmalerei abschweifen, so wendeten sich die meisten von ihnen bei gegebener Gelegenheit dem Bildnisse zu. Merkwürdigerweise nie mehr als eben jetzt, und vielleicht seit zwei Jahrhunderten nicht mehr mit so großem Erfolge als in der gegenwärtigen Periode, in welcher die Porträtmalerei ebenso als das Vollendetste in der französischen Kunst der Gegenwart bezeichnet werden kann, wie es für die letztvergangene Zeit von der Landschaftsmalerei geltend gemacht werden mußte. Daß dieß der Photographie gegenüber, durch welche doch eine Einschränkung der übrigen Bildnißproduktion geboten schien, möglich, ist wohl nur auf den ersten Blick auffällig, da eine Reaktion gegen dieselbe in der That nicht ausbleiben konnte. Denn nichts war gerechtfertigter als eine zunehmende Verstimmung des feinerfühligen Publikums den photographischen Aufnahmen beweglicher Objekte gegenüber, abgesehen von der Schwierigkeit der Herstellung in großen Dimensionen, der geringen decorativen Wirkung von Photographien an der Wand, und der verdrießlichen banausischen Ausdehnung der Technik. Nachdem man

vor dreißig Jahren prophezeit hatte, daß die Silberlösung der Herstellung von Bildnissen aus freier Hand todbringend sein werde, nahm in den siebziger Jahren die Porträtmalerei in Frankreich einen Aufschwung wie nie zuvor.

Dabei waren die Grundsätze der letztvergangenen Zeit gefallen, sowohl das Princip des Couture'schen „exagérer la beauté", wie es ein Lefebvre und Cabanel vertrat oder archaisirende Tendenzen, wie sie der à la Van Dyck graziöse Modemaler des Empire Louis Gust. Ricard cultivirt hatte. Keine Schablone, keine Vorschrift, keine Tradition sollte herrschen, nur Wahrheit, aber diese nicht blos in platter Aeußerlichkeit, sondern vertieft und concentrirt bis zum vollen Charakterbild, wie sie die Photographie bei aller momentanen Treue nimmermehr bieten konnte. Diese schloß effektvolle Wirkung keineswegs aus, wenn auch anderseits wenig compositioneller Apparat nöthig erscheinen mochte.

Obenan steht Léon Bonnat, geb. 1833 zu Bayonne. Er war wie Ricard in Cogniet's Atelier getreten, aber zu seinem großen Vortheil erst, nachdem er vorher über die Pyrennäen gelangt und als Schüler Fed. Madrazo's namentlich auf das Studium des größten älteren Bildnißmalers, Velazquez, gewiesen war. Auch ward es für ihn wichtig, daß er nach seinem Austritt aus der Cognietschule Gelegenheit zu italienischen und orientalischen Studienreisen fand, welche seine Anschauungen und Palette bereicherten und seinen Pinsel zu seltener Allseitigkeit erhoben, wie er denn, erst Genremaler, noch 1873 in dem Christ de Forcats des Justizpalastes zu Paris sich als einen weitgehenden Realisten unter die Historienmaler gereiht hatte. Seit er sich aber 1875, wie es scheint ausschließlich, der Porträtmalerei gewidmet und mit dem Bildnisse der Schauspielerin Pasca debutirt hatte, repräsentiren seine Porträts namentlich in männlichen Darstellungen (Thiers, Montalivet, Victor Hugo,

Grevy, Cogniet, Puvis de Chavennes) eine Kette von Triumphen. Seine Gepflogenheit, die Bildnisse auf einen dunklen fast schwarzen Grund, auf Tunnels wie die impressionistischen Spötter sagen, zu setzen, stimmte freilich wenig zu der lichten Manier der Zukunftkunst, aber dafür um so besser zu den im neuen Geschmack verdüsterten Räumen und zu der satten Farbe und kraftvollen Modellirung des Nackten, wie sie auch die Dürftigkeit seines Compositionstalents vergessen ließ.

Das Gegenbild von Bonnat stellt Carolus Duran aus Lille dar, welcher vorzugsweise das Damen- und Kinderbildniß cultivirte, aber von seinen Erfolgen bei der eleganten Welt und von dieser selbst zu affektirtem Virtuosenthum gedrängt ward. Vorzüglich auf den angepuderten Teint seiner aristokratischen oder der Bühne, selbst gelegentlich der Demimonde angehörigen Modelle geschult und unübertrefflich in breiter effektvoller Stoffmalerei mit grandiosem Gewandwurf hatte er schon 1869 mit der „Dame au gant“ seinen Ruhm begründet, den er dann in allen Farben schillerte, wie in der „Gräfin Vandal“ in weiß mit langem dunklen Pelzmantel, der Dame und dem Kind in blau, der Dame und dem Knaben in roth u. s. w. Es ist nicht zu leugnen, daß es lauter coloristische Meisterstücke sind, welche als solche wie durch die kühne fast skizzenhafte Bravour der Mache alle Aufmerksamkeit verdienen. Kein Wunder, wenn sein besonders von Damen vielbesuchtes Atelier eine ganze Porträtschule erzeugte, von welcher die Proben in der Art der Werke eines Aussandon oder der Louise Abbema die Salons und die Gebieterinnen der reichen Häuser von Paris recht ansprechend verherrlichen. Neuerlich scheint sich Duran durch ideale Darstellungen, wie die Grablegung Christi, die Dämmerung, die Vision des h. Antonius erfrischen zu wollen, ohne jedoch darin die Höhe seiner Damen- und Kinderbildnisse zu erreichen.

Wie bieder erscheint dagegen ein Claude Ferd. Gaillard, geb. 1834, als Radist vielleicht unübertroffen, aber auch als Maler trotz großer Farbendürftigkeit durch seine selbstverleugnende Hingebung an seine meist ältlichen Modelle besonders liebenswürdig. Wie er ohne alle verschönernde Zuthat nichts gelten läßt, als was sein scharfes Auge sieht, so fesselt er auch bis in die letzte Runzel, welche er als Maler so sicher und fein in die Züge zu setzen weiß, wie als Radist mit dem Grabstichel. Mit weniger Glück sucht Gust. Courtois die sorgfältige Delicatesse seinen jugendlichen Modellen zu widmen, welchen immer die breitere Durchführung besser sitzt, wie sie neuestens Alb. Aublet in dem reizenden Mädchen in rosa auf dem rothen spanischen Stuhl gelungen ist. Ich nenne letzteren nur als Beispiel, denn wenn alles Gute in der heutigen Porträtmalerei Frankreichs hervorgehoben werden sollte, müßte man die Namen nach Dutzenden aufzählen. Wir müssen uns begnügen, hier an erster Stelle noch Nélie Jacquemart, geb. 1843, zu nennen, weiterhin P. A. Cot, einen Schüler Cabanel's, aber der Richtung Duran's zugewandt, H. Fantin-La-Tour, durch anspruchlose Treue im Gruppenbildniß hervorragend, Fr. Flameng, den als Bildhauer berühmten Paul Dubois, E. Feyen-Perrin, G. Dubufe und J. Wencker.

Es ist eine bemerkenswerthe Thatsache, daß ebenso wie im monumentalen Geschichtsbilde so auch im Porträt ein gewisser conservativer Zug herrscht. Die traditionellen Salon- und Repräsentationsformen dulden keinen allzukecken Widerspruch gegen das Hergebrachte, das Conventionelle, und man erinnert sich unwillkürlich, daß selbst ein General Prim sein von Regnault herrührendes Reiterbildniß, eines der besten und der Inspiration des Velazquez nächststehenden Porträtwerke unserer Zeit, zurückwies, weil es den Anforderungen der gebräuchlichen militärischen Etikette nicht zu entsprechen schien. Der absolute Rea-

lismus der Gegenwart, wie ihn die demokratische Strömung seit der zweiten Hälfte der Regierungszeit Napoleon's III. erzeugte, setzte daher nicht, so verwandt auch Akt und Kopfstudie mit dem Porträt sind, in diesem ein, sondern vielmehr in jenen Stoffgebieten, welche bei völliger Passivität des Motivs auch vollkommen freie Bahn gaben, nemlich im Genre und in der Landschaft.

Ein Theil der Vertreter dieser Fächer hält zwar ebenfalls an der traditionellen Entwicklung fest, ohne die ererbte Technik der „Sincérité" oder den individuellen „Impressions" zum Opfer zu bringen. Genremeister wie Jul. A. Garnier, welcher seiner Gérôme'schen Schule treu bleibt, und J. G. Vibert, welcher in seinen Satyren und Carricaturen ebenfalls die ältere Weise manchmal zu kleinlich und subtil festhält, behaupten Ruf und Bedeutung auch in der neuen Umgebung. Die Dämmerungspoesie eines J. Ch. Cazin kann sogar an Zauber neben der Prosa der Vertreter des kalten Lichtes (Lumineux) nur gewinnen. Auch dem orientalischen Genre des trefflichen Gust. Guillaumet thut es gewiß keinen Eintrag, daß der Meister im Grunde genommen doch noch auf den Schultern eines Decamps und Fromentin steht. Auch die Landschaftsmalerei, welche freilich neuestens keinen Meister aufzuweisen hat, der die Höhe der alten Intimisten Rousseau, Corot, Diaz, Daubigny und Dupré erreichte, verfügt noch über eine Anzahl guter Talente, welche ohne Bruch mit der Tradition in den Bahnen des gemäßigten Realismus eines Francais und Millet verharren, von welchen ich nur J. d'Alheim, H. Harpignies, L. G. Pelouse, E. Lansyer, U. Butin, A. Ségé hervorheben will. Landschaft mit Weidevieh und Ackergäulen werden noch in der Weise Troyon's von Ch. Busson, L. Barillot und J. J. Veyrassat vertreten. Fügen wir dazu noch die Stillleben von Ant. Vollon mit seinen markigen an die alten Spanier oder

Neapolitaner erinnernden Farben, oder jene von Phil. Rousseau, so sind die schuldigen Honneurs zwar nicht erschöpft, aber die wichtigsten Reverenzen gemacht. Die an der französischen Kunst oft gerühmte Eigenschaft einer durchschnittlich hohen technischen Durchbildung wie ungemein zahlreicher Talente machte eine erschöpfende Behandlung namentlich der Gebiete des Genre, der Landschaft, des Thierbildes und des Stilllebens auch in größerem Raume fast unmöglich.

Dagegen darf nicht darauf verzichtet werden, der brennenden Frage über die kühnen Neuerungen näher zu treten, welche seit Kurzem der Kunst ein so wesentlich verändertes Gepräge zu geben begonnen haben. Denn sind auch diese noch im Entstehen begriffen und keineswegs soweit gereift, um ein endgiltiges Urtheil zuzulassen, so kann doch auch jetzt schon über die denselben zu Grunde liegenden Principien kein Zweifel sein. Diese predigen laut genug die Emancipation von aller traditionellen Autorität, von den ererbten und anerzogenen Schönheitsbegriffen in Form und Farbe, wie sie sich der uns umgebenden Natur nicht entsprechend zu Atelierregeln ausgebildet haben. Ebenso die Emancipation von den durch Alterthum und Mittelalter diktirten Stoffen, welche ja nur vom Hörensagen und nicht nach wirklichem Sehen gemalt werden könnten. Dieses aber habe jedes archaistische Anlehnen, Ablernen von Vorgängern, mithin Sehen durch die Brillen anderer abzuschütteln, nicht zu fragen, ob die Farben uns harmonisch zu klingen scheinen, sondern nur ob sie wirklich nebeneinander vorkommen. Es bedürfe so wenig wie das Naturvorbild der Abtonung mit centraler Mitte, der Distanzwirkung durch den Luftton und anderer von der Tradition geheiligte Maximen, namentlich nicht der Umsetzung in geschlossene Atelierbeleuchtung. Heraus auf die Straße! en plein jour, en pleine lumière! so lautet das Feldgeschrei, und je rücksichtsloser der Naturausschnitt, je tonloser

die freie Luft, je kälter das volle Licht, je unbarmherziger die nackte Wirklichkeit, desto besser soll das Werk sein.

Einen radikaleren Bruch mit der ganzen Vergangenheit und Tradition scheint es nie gegeben zu haben, als er sich hier vor unseren Augen zu vollziehen strebt und jedenfalls in der nächsten Zeit sich noch mehr ausbreiten wird. Und doch schließt er sich keineswegs als ein jäher Sprung an das Vorausgegangene, wie ja nichts in der Welt ohne Vorstufe in die Erscheinung tritt. Die realistische Tendenz, die schon ein halbes Jahrhundert hindurch von dem überlieferten Idealismus abbröckelt, arbeitete diesem Absolutismus ebenso unfehlbar vor, wie in der politischen und socialen Entwicklung Frankreichs Alles zum Sieg der Demokratie drängte. Daß es dabei in der Kunst nicht an großen Mißverständnissen und Excentricitäten fehlte, ist ebenso wenig zu verwundern, als daß falsche Vorstellungen von dem Ideal des socialen Individualismus zu Auswüchsen von der Art des Communismus geführt haben, aber wir müssen uns hüten, die ganze Kunstströmung mit Communismus und Nihilismus zusammenzuwerfen. Denn in gesunder Entwicklung hat die realistische Strömung ohne Zweifel nicht blos ihre Berechtigung, sondern sie folgt sogar dem allgemeinen Culturgesetz, wie es unser Zeitalter unverkennbar beherrscht.

Doch lassen sich unschwer zwei Kunstrichtungen unterscheiden, in welche sich die neue Bewegung spaltet. Zunächst eine objektive, welche die Wirklichkeit wiederzugeben sucht, wie sie ist, zusatzlos und unaufgeputzt, im Gegensatz zu dem conventionellen Schein ideal verallgemeinernder Angewöhnung. Dann in eine subjektive, welche nur dem eigenen Eindrucke Rechnung trägt, und diesen mit gleicher Rücksichtslosigkeit auf die von früherem Ateliergebrauch angewandten Eindrucksmethoden zur bildlichen Wiedererweckung bringt. Die erstere Richtung ist jene der Anhänger der „Sincérité“, der Schwärmer für

„aufrichtige“ Wahrheit, die zweite jene der „Impressionisten“, welche die Ergebnisse ihrer subjektiven Eindrücke („impressions“) auch dem Beschauer vor die Seele zu rücken und in demselben eine verwandte Stimmung hervorzurufen streben. Die erstere ist der Höhenpunkt der realistischen Strömung schlechthin, während sich in der letzteren der Realismus mit den Consequenzen des „Intimismus“ verbindet.

Als das Haupt der Anhänger der Sincérité ist Gustave Courbet,* geb. 1819 zu Ornans in der Franche-Comté, † zu Vevey 1877, zu betrachten. Revolutionär und Demokrat von reinster Incarnation stellte er sich auch in der Kunst von vorneherein in Opposition gegen alles Hergebrachte, wie er denn auch als Maler seine Studien vornehmlich bei dem Bildhauer David d'Angers machte. Schon sein erstes Werk, „der Verwundete“ (1844), ließ nicht verkennen, daß er sich nur vom Naturstudium leiten ließ, ausschließend nach Wahrheit strebte und nicht entfernt daran dachte, auch zu gefallen. Auch weiterhin suchte er die unscheinbarsten Stoffe auf, und erfaßte sie in einer Weise, daß die prosaische, platte Wirklichkeit nach der Seite des Schönen keinen Raum gab. Dazu hätte ihm das städtische Leben, bis in die untersten Schichten herab von der Cultur beleckt und bis zur Blouse nicht ohne einige Koketterie nicht leicht eine genügende Basis geboten. Um so mehr das heimatliche Dorfleben. Der eine bäuerliche Kaffeegesellschaft darstellende „Nachmittag in Ornans“ (1848), die „Steinklopfer“, das „Begräbniß zu Ornans“ können als die ersten Zeugen jenes absoluten Realismus gelten, welcher nur im vierten Stand und im Bauernvolk die wahre und unverfälschte Natur findet.

1851 aber hatte Courbet eine Feuersbrunst zu malen unter-

* P. d'Abrest, G. Courbet. Zeitschrift f. bildende Kunst. XI. S. 183 fg.

nommen, in welcher die dörfliche Harmlosigkeit verlassen und der socialistische Ton, der in der Darstellung der assistirenden Geistlichkeit bei dem „Begräbniß zu Ornans“ nur nebenher geklungen, schon stärker angeschlagen war. Während sich die Blouse mit den Weibern des vierten Standes um das Rettungswerk bemühen, stehen diesen die Elegants mit den Loretten am Arm müßig und höhnend gegenüber. Das Gemälde, welchem der Künstler eine ungewöhnliche Hingebung gewidmet hatte, war der Vollendung nahe, als der Staatsstreich vom 2. Dezember die Situation veränderte. Die Polizei fand in dem Bilde eine Aufreizung des Volkes und es kam zu dem sonderbaren Beschluß es standrechtlich zu zerstören, dessen Ausführung in der That nur mehr eine sehr dürftige Ruine des Werkes übrig ließ. Der Künstler, welcher sich durch diesen Eingriff den socialistisch-tendenziösen Boden entzogen sah, griff nach einer anderen Waffe. Die traditionelle Autorität auf künstlerischem Gebiet konnte nicht empfindlicher getroffen werden, als dadurch, daß er dem Princip der „Schönheitssteigerung“, wie es von David bis Couture an idealer von der Antike abhängiger Nacktheit demonstrirt worden war, die Wirklichkeit des Nackten gegenübersetzte. Das Bild „Im Bade“ (Museum zu Montpellier) zeigt zwei derbe junge Weiber, von welchen das eine bereits im Wasser plätschert, während das andere, in drastischer Parodie einer der Göttinnen beim Parisurtheil nach venetianischem Geschmack, sich das Hemd über den Kopf zieht. Die Wahrheit wirkt um so erschreckender, als jede Uebertreibung vermieden und die Meisterschaft der Darstellung außer allem Zweifel ist. Von nicht geringerem Werthe ist die Spinnerin (ebenda) oder die 1861 entstandene Gruppe der Dorffräulein (Courbet's Schwestern), welche sogar, durch Ankauf des Herzogs von Morny, den Weg in die kaiserlichen Gemächer gefunden haben. Die „Rückkehr von der Conferenz“, eine Aehren-

lese stark angetrunkener Curés auf dem Heimwege begriffen, scheint (Verfasser kennt davon nur eine Nachbildung) in Vorzügen und Härten zu sehr an Hogarth zu gemahnen, als daß der Beschauer über dem tendenziösen Eindruck zu einem realistischen gelangen könnte. Ob Courbet auch Verfechter gefunden, wenn er sich in den Sumpf grober Unsittlichkeit begab, wissen wir nicht; jedenfalls scheint, was jede Entschuldigung erschwert, die satyrische Tendenz dabei nicht so klar ausgesprochen gewesen zu sein.

Um so begründeter war der Beifall, den man ziemlich allgemein den Landschaften und Jagdstücken des Meisters zollte. Das Bild „les batteuses de blé" im Museum zu Nantes, welches die frischen unverfälschten Töne des Grün, wie sie die moderne Landschaft mehr und mehr beherrscht, zum erstenmale wagte, ist geradezu epochemachend zu nennen. Denn weitergreifende Folgen, wie sie dieses Werk und andere ähnlicher Art auf die ganze Entwicklung der modernen Malerei gehabt, sind in der Kunstgeschichte überhaupt nicht viele zu verzeichnen. Und der produktive Künstler wußte dafür zu sorgen, daß es nicht an Repräsentanten seiner Theorie fehlte, wie denn die Sonderausstellung während der Pariser Internationalen von 1867 nicht weniger als drittehalbhundert Courbet's aus allen Gebieten der Malerei umfaßte. Doch rief der Krieg ein plötzliches Halt. Der Demokrat und Republikaner erschien unter den Communards und mit dem von ihm geleiteten Sturz der Vendômesäule war es um den Mann geschehen, der nicht blos eine verfehlte politische Bahn betreten, sondern ihr auch nicht gewachsen war. Prozessirt, eine Zeit lang gefangen und schließlich noch mit Confiscation bestraft, verbrachte er den Rest seines Lebens in freiwilliger Verbannung.

Seit der Erfolg Namen und Theorie Courbet's auf den Schild gehoben, ergoß sich eine Fluth verwandter Arbeiten über

den Salon. Lebensgroße Bauern, Fischer, Arbeiter und Bettler beiderlei Geschlechts, meist unter volles gerade einfallendes Licht gestellt und fast schattenlos mit ganz hellen Tönen gemalt, füllten die Plätze der vormaligen Mitglieder des Olymp oder verengten wenigstens deren Territorium. Désiré Franc. Laugée, Léon Aug. Lhermitte, A. Perret, G. Haquette, Ch. P. de la Boulaye, J. Dupré, L. Priou und viele andere werden nicht müde, Arbeit, Armuth und Greisenalter, am liebsten in naturgroßen Einzelbildern vorzuführen. Dabei entfernen sie sich mehr und mehr von der ererbten Wärme des Colorits, von welcher selbst Courbet's Werken noch ein Theil anklebt, und kalte kreidige Töne, die hellen Grau, Blau und Grün gelangen zu nicht unbedenklichem Uebergewicht.

Obenan steht zur Zeit in dieser Richtung Jules Bastien-Lepage, geb. 1848, der in seiner „Heuernte" (1878), der „Kartoffelernte" (1879), dem „alten Bettler" (1881), dem „Holzsammler" (1882) und der „Liebe im Dorfe" (1883) sich recht augenscheinlich bemühte, jedem Gemüthsantheil an den mit beleidigender Wahrheit gemalten Gestalten aus dem Wege zu gehen. Welche Mühe und Entsagung mag es gekostet haben, der Poesie des Landlebens, der Arbeit und selbst des Unglücks in dieser Weise die Thüre zu verschließen, ja selbst die „Liebeserklärung" zu einer blos die äußeren Chancen auseinandersetzenden Abmachung über den Zaun hinüber zu degradiren. Und wie seltsam berührt es erst, wenn ein so bedeutender Künstler wie Lepage es versucht, einen historischen Gegenstand von eminent gemüthvollem Gehalt, wie die Vision der Jeanne d'Arc nach den gleichen Grundsätzen zu behandeln und die Heroine zu der am hellen Tage schlafwandelnden Bauerndirne von Domremi zu modernisiren! Als der Verfasser dieses 1880 zu Gent vor dem Bilde stand, schauderte er vor den Consequenzen, welche sich aus der neuen Richtung für die Zukunft von Poesie

und Geschichte in der Malerei ziehen ließen. In der That streifen Darstellungen aus dem religiösen oder Legendengebiet wie das Cuthberth-Triptychon des geschickten aber derselben Richtung angehörigen E. Duez schon hart an die Farce und selbst die Geschichtsbilder aus der uns noch so naheliegenden Revolutionszeit, wie sie der technisch so meisterhafte, übrigens auch noch zu den Gemäßigten zu zählende François Flameng liefert, gelangen vor äußerer Realität zu keinem inneren inhaltlichen Wahrheitseindruck. Ich erinnere an dessen „Appel de Girondins“, welches uns hinsichtlich der Opfer ebenso kalt läßt, wie uns dessen „Camille Desmoulins“ über die Bedeutung des Demagogen außerhalb des Familienkreises nichts verräth. Es bleibt eben Genre wie das figurenreichere Tages-Genre mit lebensgroßen Figuren, das Henri Gervex liebt. Die Kälte erscheint übrigens noch frostiger in städtischen Darstellungen, wie in der schon erwähnten „Anatomie“, in der „ersten Communion der Schulmädchen“ und in der „bürgerlichen Trauung“, womit verglichen das Gebiet der harten Arbeit, wie in der „Kohlenschiffausladung“, noch günstiger wirkt. Aehnlich verhält es sich mit den einschlägigen Werken eines A. Ph. Roll, G. Rassetti, F. Pelez, welche uns entweder ganz gleichgiltig lassen oder höchstens ein Gefühl erwecken, das dem Unbehagen lästigen Bettlern gegenüber ähnlich ist.

Doch nur uns Deutschen kann diese Erscheinung so befremdlich sein. Denn es umgiebt die Werke eines Bastien-Lepage dieselbe Luft, wie sie aus den Schilderungen des Bauernlebens in Zola's Faute de l'Abbé Mouret entgegenweht, dieselbe Unterdrückung des Herzens wie sie jener Wahrheit eigen ist. Zola's Sincérité begegnen wir übrigens auch in städtischen Scenen. Wen gemahnten nicht Jean Beraud's wunderbare Darstellungen aus dem städtischen Leben „La soirée“, „L'intermède“ und „La brasserie“ an parallele Scenen von Zola's

Pot-bouille! Dieselbe Blasirtheit und Verkommenheit, dieselbe Verbranntheit und Oede des Gemüths, dieselbe drückende Gasatmosphäre. Damit soll die Meisterschaft des Dichters wie des Malers keineswegs bemängelt werden, da man in der That Besseres der Art nicht blos nicht finden, sondern sogar kaum denken kann, und zwar sowohl nach der Seite der Technik als nach jener der Wahrheit. Aber daß es eine so trostlose Wahrheit ist, welche Dichter und Maler so unbarmherzig beim Horn packen, das muß demjenigen doppelt bedauerlich erscheinen, der in Poesie und Kunst eine Flucht aus der traurigen Wirklichkeit sucht.

Aber das Land, welches einen Zola hervorgebracht und durch ein fabelhaftes Entgegenkommen ausgezeichnet hat, hatte auch seinen Alfred de Musset. Während der eine in objektivster Selbstlosigkeit sieht und mit der Miene eines Anatomen durch kein Zucken seiner Wimpern zu verrathen scheint, daß er auch einen Gemüthsantheil an der von ihm wie ein Cadaver secirten Gesellschaft nimmt, bezieht der letztere Alles auf sich und sein Empfindungsleben und giebt nur den Reflex seiner eigenen Seele. Daß es kein trostreiches Bild ist, das aus dieser pessimistischen Seele zurückstrahlt, ist bekannt, jedenfalls aber ist es ein wahres und unverfälschtes Bild, nicht aufgeputzt und mit dem falschen Pathos traditioneller Lügenhaftigkeit behaftet.

In der Malerei war diese letztere Richtung durch die Intimisten vorbereitet, aber bei diesen, wie oben erwähnt worden ist, noch keineswegs frei von formalen Einflüssen der alten Meister, eines Claude wie Ruysdael. Sie sollte sich bei den „Impressionisten“ von allem Traditionellen zu voller Selbständigkeit und Unabhängigkeit emancipiren. Der Name ist vortrefflich gewählt. Es handelt sich ja bei den Werken dieser Richtung keineswegs um ein objektiv getreues Spiegelbild der Wirklichkeit, sondern vielmehr um den Reflex des Eindruckes,

welchen der Künstler bei Betrachtung des Wirklichen gewonnen, also um ein Drittes, nicht um die Sache, sondern um den Eindruck einer Sache. Wenn daher die Kataloge jener Sonderausstellungen, wie sie die Anhänger dieser Richtung vor der Forcirung des Salons veranstalten mußten, in den Bildertiteln mit Recht von „Impressions“ sprachen, so war es ganz folgerichtig, die Vertreter derselben als Impressionisten zu gruppiren.

Im Grunde genommen pflegte auch der Künstler von früher und man kann sagen von jeher in der Skizze vorwiegend den Eindruck zu reproduciren, den er von einer Sache hatte. Aber er strebte dabei nur darnach, ihn für sich zu fixiren, um ihn dann später aus Erinnerung und Phantasie heraus auch für andere durch die nöthige Ausführung zugänglich und verständlich zu machen. Nun aber sollte das Werk nicht mehr blos Mittel zum Zweck, sondern Selbstzweck werden. Indem der Künstler dem Objekt in skizzenhafter Beschränkung auf das zum Eindrucke Nothwendige nur so viel entnimmt, um einem Phantasiebilde als Basis dienen zu können und zu weiterem Phantasiespiel anzuregen, verlangt er das letztere von dem Beschauer selbst. In der Regel ist nun dieses Spiel beim Beschauer ein anderes als beim Künstler, und der Eindruck, unter dessen Bann der Künstler arbeitete, wird in dem Beschauer nicht erweckt. In diesem Falle geht dann allerdings der beabsichtigte Effekt kläglich verloren. Nicht selten aber gelingt es einem Meister einen Ton anzuschlagen, der dem für phantasievolle Ergänzung empfänglichen Gemüthe congenial ist, und die Wirkung wird dann um so fesselnder, da der Beschauer nicht blos als passiver Theilnehmer, sondern zu innerer Mitarbeit an dem Schaffen des Meisters herangezogen wird.

Der letztere Fall kann natürlich nur eintreten, wenn der Eindruck der Künstlers selbst ein richtiger und wahrer, und wenn die Arbeit sich so treu und zuverlässig an das Motiv an-

schmiegt, um den Eindruck desselben nachempfinden zu lassen. Es ist mithin auch in dieser Richtung rücksichtslose Wahrheit unentbehrlich und jede Convention unbrauchbare Trübung. Deßhalb haben die Impressionisten so viel Verwandtes mit den Malern der Sincérité, daß sie leicht in einander übergehen können, wenn auch ihre Principien sonst so verschieden sind wie Lyrik und Prosa, ja sogar wie Ton und Wort.

Courbet's realistische Richtung war längst proclamirt und anerkannt, als der Begründer des Impressionismus das Haupt erhob. Es war Edouard Manet, geb. zu Paris 1833, gest. daselbst 1883. Schon seine Entwicklung ist in hohem Grade seltsam. Denn erst Seemann hatte er seine künstlerische Laufbahn damit begonnen, daß er Museumsreisen nach Italien und den Niederlanden unternahm, worauf er sechs Jahre bei Couture ernsten Studien oblag. Aber beides nur um mit der entsprechenden Reife Alles wieder über Bord zu werfen, wie zuletzt auch seine spanischen Studien nach Velazquez und Goya, in welchen er bis zu dem Punkte gelangt war, daß man einen 1860 von ihm ausgestellten „Knaben mit einem Degen“ für einen Ausschnitt aus Velazquez halten mochte. 1863 legte er endlich mit dem „buveur d'absinthe“ und dem „dejeuner sur l'herbe“ sein neues Programm vor, das ihn vorerst in den Salon des refusés verbannte, aber bald diesen selbst in den Schauplatz seines Anhanges verwandelte. Nachdem noch seine religiösen Bilder die allgemeine Heiterkeit erregt hatten, brachte er mit dem „Balcon“, der „Leçon de musique“ und besonders in dem epochemachenden „Bon bock“ (1873), in welchem er einen biertrinkenden Handwerker unter dem Eindrucke von Genußseligkeit und rauchender Behäbigkeit dargestellt, die Lacher mehr und mehr zum Schweigen. Nachdem er noch mit seinen freilich von demjenigen, der einem Velazquez ähnlich zu malen vermocht hatte, sehr verwunderlichen Bildnissen öfter die herbste

Kritik hervorgerufen, erfolgten endlich Medaillen Horsconcours-Erklärung und Ehrenlegion, welche auch der bittere Ernst seines Strebens, wie die letzten Leistungen „Chez Lathuile“ und 1882 „Un bar aux Folies Bergères“ (eine Scene aus einem Frauenbierhause) vollauf verdienten.

Gleichwohl erschöpfte Manet das Wesen des Impressionismus keineswegs, wie er sich auch zuletzt von dessen Anhängern lossagte. Denn die Eindrucksmalerei concentrirte sich mehr und mehr auf dem Gebiete, welches auch ihren Principien am meisten zusagen mußte, nemlich in der Landschaftsmalerei. Noch aber ist die Sache zu jung, um ein kritisches Urtheil über einzelne Vertreter zu erlauben, da es hier um so mehr Spreu von dem Weizen zu sondern giebt, als es ja ungemein nahe liegt, ungenügendes Können unter dem Deckmantel impressionistischer Skizzenhaftigkeit zu bergen. Gleichwohl ist die Richtung so weit entwickelt und etablirt, daß sie selbst die Grenzen Frankreichs überschritten und nicht blos in der amerikanischen Jugend gezündet, sondern sogar in Deutschland Proselyten gemacht hat. Es ist auch kein Zweifel, daß die Zukunft mit ihr zu rechnen haben wird.

Länger als in der Malerei mußte in der Plastik* die classische Tradition vorhalten. Die Ausbildung der griechischen Bildnerei war eine zu absolute, als daß sie nicht für alle Zeiten und alle Völker wenigstens so lange vorbildlich bleiben müßte, als noch ein Funke von classischer Bildung in ihnen glühen wird. Die Kunst der reinen Form kann über eine gewisse Steigerung und Klärung dessen, was die gemeine Wirklichkeit darbietet, nie

* C. v. Fabriczy, Die französische Sculptur der Gegenwart. Zeitschr. f. bild. Kunst 1881, S. 151 fg.; 1882, S. 21 fg.

in dem Grade hinauskommen, wie die Malerei, und die classischen Typen werden deßhalb ihren Werth nie verlieren. Was gäbe auch der modernste Bildhauer für griechische Modelle, und wie schmerzlich empfindet er die Unvollkommenheit derer, die sich ihm aus seiner Umgebung darbieten! Dazu lehren die Antiken am einfachsten die Uebertragung des Lebenden auf das plastische Material nach Technik und Formensprache und zeigen bei unerschöpflichem Reichthum an Aufgaben das vorliegende Programm stets am einheitlichsten, treffendsten und klarsten gelöst. Daher war es unendlich schwerer, diese Bande zu lockern, als es gewesen war, sich von der classicistischen Malerei der David'schen Schule zu befreien, welche selbst zum großen Theile auf einem Mißverständnisse ihres Wesens beruhte.

Bis auf die letzten Jahrzehnte herab blieb das classische Element in der französischen Bildnerei im entschiedensten Uebergewicht. Jean Joseph Perraud (1821—1876), Pierre Cavelie (geb. 1814), Jules Thomas (geb. 1821), sämmtlich aus der Schule Ramey-Dumont, und Eugène Guillaume (geb. 1822), ein Schüler Pradier's, haben ihm fast ausschließend gehuldigt, und wenn sie etwas von der älteren Schule des ersten Empire unterscheidet, so ist es nur der Vorzug einer gründlicheren Vertiefung in das Detail ihrer classischen Vorbilder, verbunden mit einsichtigerer Auswahl derselben unter dem Antikenvorrath. Gelegentlich tritt außerdem noch etwas mehr Beseelung hinzu, an welcher es den Meistern von früher, welche blos auf äußerliche Nachahmung ausgingen, in der Regel vollständig gebrach.

Steigerte sich aber auch das Bestreben nach seelischem Inhalt bei einer besonderen Gruppe der jüngeren Generation, von welcher ich nur Eugène Aizelin und Ernest Hiolle hervorheben will, so wurde doch jene Gruppe der jüngeren Classicisten wichtiger, die es sich zur Aufgabe machte, die antiken Vorbilder

realistisch neu zu beleben. Ihnen sind schon die älteren Meister David d'Angers, Rude und Duret, von welchen bereits (I. S. 361) die Rede gewesen, vorangegangen, deren Schule auch die meisten von ihnen angehören. Wir können hier unter bloßer Nennung eines Aimé Millet (geb. 1816) und Maturin Moreau (geb. 1824), der erstere Schüler des David d'Angers, der letztere Dumont's, nur bei dem hervorragendsten unter ihnen, Henri Chapu (geb. 1835), einem Schüler Duret's, verweilen, der auch das Wesen aller Richtungsverwandten, die realistische Durchdringung der classischen Motive, am anschaulichsten ausspricht.

Schon sein von Rom eingesandtes Erstlingswerk „Mercur den Caduceus erfindend" (1863) zeigt in dem knienden Jüngling, welcher zwei sich am Stab des Götterboten emporringelnde Schlangen beobachtet, statt der gewohnten abstracten Paradepose die volle Lebendigkeit der Naturbelauschung. Noch mehr die „Jeanne d'Arc, auf den Knien die himmlische Mission vernehmend" (1870), welche nicht blos in den gesunden, fast ländlich kräftigen Gliedern den glücklichsten Compromiß zwischen Antiken- und Naturstudium darbietet, sondern in Kopf und Gestus auch den vollen seelischen Ausdruck offenbart, wie er der Scene zukommt. Von ganz hervorragender Schönheit ist dann die „Jugend" an dem Denkmal Regnault's in einem Hofe der Ecole des Beaux-Arts, deren schlanke Gestalt, welche in der Action des Lorbeeremporreichens in wunderbarem Fluß an dem Büstenpostament hingeschmiegt, selbst noch ansprechender wirkt, als die schöne weibliche Gewandfigur des „Gedankens" an dem Grabdenkmal der Gräfin d'Agoult (pseudonym Daniel Stern) in Père la Chaise zu Paris (1877). Bei solchen Erfolgen auf dem Idealgebiet kann es wohl nicht Wunder nehmen, wenn Chapu auch in jenen Fällen, wo ihn Porträtaufgaben ganz auf den Boden der Realität stellten, nicht leicht auf sym-

bolische oder allegorische Nebenfiguren verzichtete. So an der Statue Berryer's in der Galerie des pas perdus des Justizpalastes zu Paris oder in der Statue des Präsidenten Schneider, wobei die Darstellungen von Beredsamkeit, Treue und Dankbarkeit den trefflichen Porträtbildnissen an künstlerischem Werthe wenigstens gleichkamen.

Der Richtung Chapu's folgt eine Schaar von Zeitgenossen und jüngeren Kräften, unter welchen ich nur Emile Chartrousse und Ernest Barrias nennen will. Neben der gesunden Kraft ihrer Werke erscheinen die eleganten Puppen eines Jean Bapt. Clesinger und Alex. Schoenewerk, der in der Zeit des zweiten Empire beliebtesten Salonkünstler als die verkörperten koketten Lüsternheiten. Ebenso leer stellt sich anderseits die Masse der religiösen Arbeiten dar, welche, wo nicht technisch tüchtige Nachahmungen früherer Style vorgeführt werden, in der Regel aus unangenehmen Zwitterbildungen von Natur, Antike und Mittelalter bestehen, die Alles verrathen, nur nicht Wahrheit und Empfindung. Auch hier ist Alles Koketterie, die bekanntlich der Frömmigkeit noch häßlicher zu Gesichte steht wie der Demimonde. Ihre wenigen wirklichen Erfolge erzielte die religiöse Kunst im Anschlusse an die Plastik des italienischen Quattrocento, auf deren wichtige Einwirkung wir nunmehr überzugehen haben.

Während nemlich nach David d'Angers', Rude's, Duret's und Dumont's Vorgang die Gruppe Chapu darauf ausging, die Antike so mit Naturstudium zu versetzen, daß derselben eine erneute und zeitgemäße Lebensfähigkeit erwuchs, gelangte der Realismus bei anderen, welche auf die direkte classische Basis ganz verzichteten, noch energischer zum Durchbruch. Zunächst indem man, statt bei dem Alterthum, bei den Meistern der Renaissance und zwar bei jenen Künstlern der Frührenaissance anknüpfte, die in vollem Selbstbewußtsein ihre eigenen der clas-

sischen Tradition ziemlich ferne liegenden Wege eingeschlagen hatten. Extremere Realisten als die Donatellos und Verrocchios kann man sich kaum denken, und die Versenkung in das Studium dieser unschätzbaren Vorbilder war daher eine indirekte Rückkehr zur Natur. Bahnbrecher dieser Richtung war Paul Dubois-Pigalle, geb. 1829 zu Nogent sur Seine. Seine späte Entwicklung hatte ihn andere Bahnen geführt als seine akademischen Kunstgenossen, und so gelangte er dazu, seine Studienmotive bei den florentinischen Quattrocentisten statt in classischen Gipssammlungen oder in den römischen Museen zu suchen. Schon sein erstes Werk, der an die Davidstatuetten Donatello's und Verrocchios erinnernde „Johannes der Täufer" (1861) entschied über seine Ziele. Doch konnte die bis zur Härte energische Gestalt des Wüstenpropheten trotz des merkwürdig gelungenen fanatischen Ausdruckes sich unmöglich jenes allgemeinen Beifalles erfreuen, welchen ein zweites Werk, der „florentinische Sänger" (1865) hervorrief. Das Donatello-Robbia'sche Motiv, die dem Ghirlandajo'schen Kreise entnommene Gewandung und dazu das frische individuelle Naturstudium verbanden sich in diesem Werke zu einer Harmonie, wie sie zu allen Zeiten selten, in der modernen Zeit vielleicht nirgends sonst aufgetreten ist. Es konnte auch kein Einsichtiger zweifeln, daß damit ein Ton angeschlagen sei, der durch Generationen fortklingen werde.

Dubois zog übrigens dem Quellgebiet seiner Inspirationen die Kreise sofort weiter. Schon seine „Eva" nähert sich der Renaissance des Cinquecento, und das großartige Grabmal Lamoricière's im Dom zu Nantes zeigt die Vorbilder wenigstens in den Eckfiguren geradezu bis Michel Angelo vorgeschoben (Fortitudo und Sapientia). Freilich treten sie noch mehr als dieß bei dem „Johannes" und dem „florentinischen Sänger" der Fall gewesen, hinter eigenem Naturstudium zurück, welches

z. B. der Figur der Caritas schon einen ziemlich starken genrehaften Zug, dazu aber eine Naturwahrheit und Empfindung verleiht, welche nicht entfernt an irgend eine Schablone denken lassen. Die rührende Mädchengestalt der Fides aber bereichert geradezu das mit Unrecht geschmähte Gebiet der Allegorie um einen neuen Typus.

Sobald der „florentinische Sänger“ der Oeffentlichkeit übergeben war, wandte sich die Plastik Frankreichs massenhaft dem neuen Evangelium zu. Denn weit leichter als die akademischen ausgefahrenen Geleise ließen sich die quattrocentistischen Vorbilder dem eigenen Sehen nach dem lebenden Modell assimiliren, und man stand daher nicht mehr fremden dem Zeitgeiste aufgezwungenen Motiven gegenüber. Ebenso ergab es sich von selbst, in der eigenen Entwicklung dem Entwicklungsgange der italienischen Plastik in's Cinquecento zu folgen. Dabei trat der außerhalb Griechenlands und Italiens immer exotisch erscheinende Marmorstyl hinter dem unseren nordischen Materialbedingungen weit angemesseneren Bronzestyl zurück, von welchem bei dem entschiedenen Uebergewichte der antiken Marmorbildwerke selbst bei Bronzearbeiten früher kaum eine Ahnung aufgedämmert war. Mit dem die Vervielfältigung unterstützenden Guß aber ging die Produktion in's Breite und gewann an Raffinement, welches trotz gelegentlicher virtuoser Uebertreibungen doch wieder der technischen Entwicklung zu Gute kam. So löste sich auch der Plastik nach langem stummen Nachtwandlerleben die Zunge, und in die neubelebten Glieder kehrte frischer Pulsschlag zurück.

Eugène Delaplanche und Antonin Mercié sind nächst Dubois die bedeutendsten Repräsentanten dieser Rückkehr zum Quattro- und Cinquecento. Der erstere, ein Schüler Duret's, zeigt eine seltene Biegsamkeit nach Stoffgebiet und Wahl der Vorbilder. Hatte seine „Eva nach dem Sündenfall“ in ihrer

trotzigen Verzweiflung wie titanischen Gestaltung bei aller Selbständigkeit ihres Realismus an Michel Angelo erinnert, so streifte in der „Liebesbotschaft“ die zarte Anmuth des nackten von einer Taube umflatterten Mädchens fast an Koketterie. Ebenso weit entlegen erschienen die „Mütterliche Erziehung“, in welcher der michelangeleske Einfluß sich mit dem derben Realismus des Weibes aus dem Volke verband, und die „Musik“, welche in dem geigenspielenden fast nackten Mädchen Haltung und Ausdruck eines Robbia'schen Kopfes auf einer Gestalt zeigt, in der sogar die Bildung der Venus von Milo nachklingt.

Der jüngere Genosse Delaplanche's, Antonin Mercié, Schüler des Jos. Falguière, war schon mit seinem Erstlingswerke, einem „jugendlichen David“ (1872), dem florentinischen Quattrocento (Donatello) näher gekommen, als irgend ein anderer Zeitgenosse. Die schlank aufgeschossene elastische Gestalt, in ihrer Magerkeit die Modellirung des Brustkorbes mit fast anatomischer Durchführung zeigend, hat übrigens in Geste und Beiwerk (der junge Heros steckt nach der Enthauptung Goliath's eben den Yatakan in die Scheide) so viel Orientalisches und dabei so viel unmittelbares Naturstudium, daß von einer Replik nicht im Entferntesten die Rede sein kann. Noch mehr Emancipation vom Renaissancemotiv und noch mehr Realismus zeigt die unterlebensgroße Marmorstatuette „David vor dem Kampfe“, welche der junge Meister jenem Erstlingswerk folgen ließ. Beide hatten indeß nicht erwarten lassen, daß Mercié auch in monumentalen Darstellungen sich bewähren werde. Und doch ist ihm dieß in seinen zwei Hauptwerken, der „Gloria victis“ (Bronze für Square Montholon, 1874) und dem „Genius der Künste“ (Giebelfeldrelief über dem der Carrousselbrücke entsprechenden Eingange zum Louvrehofe, 1877) gelungen. Namentlich das erstere, die geflügelte Fama darstellend, welche einen gefallenen Jüngling emporträgt, gehört durch die schwungvolle Composition

wie durch den sprechenden Gegensatz der weiblichen Idealfigur und des realistischen Jünglingskörpers zu den bedeutendsten Schöpfungen der Neuzeit, und auch von dem zweiten verdiente wenigstens das lebensprühende Flügelpferd den ihm zu Theil gewordenen Erfolg. Selbst im Gebiet der Porträtplastik läßt wenigstens die Arago-Statue für Perpignan von Mercié's Zukunft das Beste hoffen.

Die Monumentalsculptur ist sonst die Stärke der Franzosen nicht. Während die Museumsstücke des Bargello in Florenz eine so bedeutende Anregung gegeben, wie sie Dubois, Delaplanche, Mercié gezeigt, scheint Niemand daran gedacht zu haben auch die monumentalen Werke eines Donatello und Verrocchio, wie die unübertrefflichen Reiterstatuen eines Guatamelata und Colleoni in Padua und Venedig als Vorbilder zu Grunde zu legen. Und so erscheint z. B. Emanuel Frémiet's Jeanne d'Arc (Place des Pyramides) überraschend kleinlich und unlebig, während Louis Rochet's Reiterstatue Karl des Großen vor Notre-Dame in Paris mehr Pomp und Ueberladung als Kraft, Würde und Großartigkeit entfaltet. Beide Reiterbilder aber zeigen eher einen Rückgang als einen Fortschritt und erreichen an künstlerischer Bedeutung selbst Rochet's frühere Arbeiten, wie die Reiterstatue Wilhelm des Eroberers zu Falaise (1851) nicht.

Rochet's Werke führen uns zu dem ganz vorbildlosen, selbständigen Realismus, der wie der oben geschilderte im Gebiete der Malerei mit aller Tradition bricht. Diesen hatte schon David d'Angers (1789—1856) anzubahnen gesucht, soweit es eben die von der antiken Formensprache und Technik beherrschte Epoche ermöglichte. Am nachdrücklichsten hatte dann diesem Principe Auguste Préault (1809—1879) gehuldigt, war aber, je mehr er sich vom traditionellen Boden entfernte, desto tiefer in Roheit und stylistisches Unvermögen verfallen.

Erst Jean Baptiste Carpeaux, geb. 1827 zu Valenciennes, † 1875 zu Bécon bei Asnières, Schüler von David d'Angers, Rude und Duret, gelangte in seiner realistischen Selbständigkeit zu stylistischer Durchbildung und damit zu bleibender Geltung.

In seinem Erstlingswerk, „dem Fischerknaben, der eine Muschel an's Ohr hält" (1858), gemahnt noch Vieles an den „Fischerknaben mit der Schildkröte" von Rude, nur ist Alles, Bewegung, Formensprache und Ausdruck, nach Fabriczy's bezeichnendem Wort „auf einen höheren Ton gestimmt". Dieser klingt freilich schrill und unangenehm in dem „Ugolino" (1863), in welchem die antike Laokoonqual in den Hungertod von Vater und Söhnen übersetzt ist. Wenn auch dem Wagniß eines solchen Gegenstandes das technische Vermögen des Künstlers gewachsen erscheint, so ist doch nicht zu leugnen, daß der Stoff selbst der an Gräuelscenen gewöhnten Historienmalerei zu craß wäre, plastisch verfestigt aber zumal ohne die versöhnende ideale Auffassung, geradezu unerträglich ist. Um so erfreulicher wurde Carpeaux' Hauptwerk, der Schmuck des Pavillon de Flore am neuen Louvrebau, Pont Royal gegenüber, im Giebelfelde Frankreich als moderne Pallas Athene und unterhalb Flora im Kinderreigen darstellend. Läßt schon die erstere, welche, die Fackel der Aufklärung in der Rechten, zwischen den liegenden Repräsentanten der Wissenschaft und der Landwirthschaft auf einem Adler schwebt, durch ihre Lebendigkeit und Wahrheit das Trockene des allegorischen Programms vergessen, so wirkt das Flora-Relief, das überdieß von vollendeter Linienschönheit, geradezu bezaubernd durch die aus den üppigen Gliedern wie aus dem wonnigen Antlitz strömende Lebensfülle, Wärme und Gesundheit.

Daß Carpeaux den hier erreichten Höhepunkt in der Folge noch zu überbieten strebte, gereichte seinen Werken nicht zum Heile. Das Mädchen mit der Muschel, in welchem er ein Pendant zu dem lauschenden Fischerknaben schuf, verzerrt die naive

Kinderlust an dem Rauschen der Muschel schon zum Uebermaße bacchantischen Lachens. Das letztere ermüdet dann als Carpeaux' Spezialität in den lachenden Bacchantenbüsten mit dem Ausdrucke berauschten Vergnügens, welches schon die tanzenden Putten der Flora dem Kinderreigen Donatello's an der Außenkanzel des Doms zu Prato entschieden nachsetzt. Der bacchische Taumel wurde endlich in der vielbesprochenen Gruppe des „Tanzes" an der Neuen Pariser Oper (1869) zur förmlichen Orgie. In der That lag eine gewisse Gerechtigkeit in dem lynchartigen Fanatismus, der an dem Werke eine Tintenflasche zerschmettern ließ, welche als ein drastisches Anathem sicher nicht gegen die Nacktheit, die ja der Plastik nicht verwehrt werden kann, sondern gegen die Unanständigkeit dieser Nacktheit geschleudert worden war. Denn zwei Umstände machen die Schamlosigkeit dieser Verrenkungen geradezu unstatthaft, nemlich die Trunkenheit, welche den wilden Wirbel beherrscht, und die naturalistische Vernachlässigung jenes Formadels, der an der Flora entzückt hatte. Nicht minder verletzend wirkt Carpeaux' Naturalismus in der Brunnengruppe der Place de l'Observatoire, bei welcher den vier um die Weltkugel kreisenden Welttheilen nicht blos gewöhnliche, sondern sogar welke Modelle zu Grunde liegen, und somit die Wahrheit schon an der Gränze des Häßlichen angelangt erscheint. Ungleich ansprechender ist das lebensprühende Element des Künstlers, das sich ja nicht blos in den Körpern, sondern insbesondere in den meisterhaften Köpfen äußert, in den zahlreichen Porträtbüsten, welche zwar manchmal an Barockheit und Flüchtigkeit leiden, immer aber wahr, lebendig, geistreich und charakteristisch sind.

Die Flottheit und Skizzenhaftigkeit, welche Carpeaux' Porträts namentlich in dem neuerdings so beliebten Thon eigen ist, artet natürlich bei dessen Nachfolgern um so leichter in Oberflächlichkeit aus, als die Produktion wie die Nachfrage noch nie

so lebhaft waren als gegenwärtig. Ernest Carrier Belleuse, ein Schüler von David d'Angers, in allen Sätteln gerecht, ist das Haupt dieser Massenproduktion, die sich vorwiegend über die Decoration und das Kunstgewerbe ergießt. Seine Arbeiten geben der plastischen Kunstindustrie Frankreichs das Gepräge, wobei es allerdings nicht an geschmackvoller Beweglichkeit und Lebendigkeit fehlt, wie auch seine Thonbüsten momentaner Wahrheit, malerischen Effekts und packender Charakteristik selten ermangeln. Diese Eigenschaften mit großer Geschicklichkeit im Handwerklichen und sicherer Beherrschung von Thon und Bronze eignet einer großen Zahl talentvoller Anhänger des ungebundenen Realismus, welche unter entschiedenem Bruche mit der classischen Tradition und unter sehr beschränktem Anlehnen an die Renaissance Italiens und Frankreichs die Alleinherrschaft des unmittelbaren Naturstudiums auf ihre Fahne geschrieben haben.

Eine besondere Vorliebe widmet die realistische Plastik der Thierdarstellung, welche schon Ant. Louis Barye (1796 bis 1875) in den Thieren der Wüste zu nie dagewesener Höhe gebracht hatte. In seinen Spuren wandeln noch Auguste Cain, Emanuel Frémiet, Alfred Jacquemart, der blinde Louis Navatel (Vidal) und andere. Daß dabei der Jardin de Plantes zu mancher Wunderlichkeit und zu Gegenständen geführt hat, welche mit dem Grundprincip aller plastischen Thätigkeit, nemlich der Darstellung des Schönen, nichts zu thun haben können, ist bei der realistischen Strömung erklärlich, wenn auch immerhin Werke, wie der Kampf mit dem Gorilla (Frémiet) oder der kranke Hund, das Kameel und das Rhinoceros (Jacquemart) nur als Verirrungen bezeichnet werden können. Diese ändern aber an dem Urtheil nichts, daß die Thierplastik der Franzosen den Leistungen der anderen Völker in diesem Gebicte ebenso sehr überlegen ist als in den anderen Zweigen des bild-

nerischen Schaffens. Darüber ist nur in zwei Gebieten ein Zweifel möglich, nemlich in der eigentlichen Monumentalthätigkeit der Ehrenstatuen, worin die Rauch-Rietschel'sche Schule, und in der Schmuckplastik, worin München den Franzosen wenigstens gewachsen ist.

Während Malerei und Plastik nach dem oben Dargestellten mit glänzendem Erfolge nach Emancipation von der Tradition rangen, blieb im Gebiete der Baukunst die Bewegung nach dieser Seite hin zwar nicht ohne Erfolg aber doch ohne den der Schaffung neuer Grundlagen. Der Eklekticismus wurde dadurch ungebundener, daß die rigorose Herrschaft der Antike hinschwand und Mittelalter wie Renaissance in deren Rechte eintraten, aber von einem neuen Styl war keine Rede. Der Reichthum des Vorgefundenen schien dem Bedürfnisse nach Mannigfaltigkeit und Individualität vorläufig zu genügen und Tastversuche nach einer neuen Formensprache, wie sie z. B. am Ausstellungspalaste von 1878 gemacht worden waren, blieben unbefriedigend und vereinzelt.

Der Entwicklungsschritt der Architektur ist der Natur dieser Kunst entsprechend zögernder als jener der anderen Künste und vorab der Malerei, der Bruch mit der Tradition ungleich schwerer. Noch in den dreißiger Jahren war Viollet le Duc* mit seinen anticlassischen Neigungen fast allein gestanden. „Kaum erlaubte man," sagt er selbst, „in der Ecole polytechnique oder im Atelier Leclèrc's das Studium einiger Bauwerke der französischen und italienischen Renaissance, von denen aber, welche von der römischen Spätzeit an bis zum 15. Jahrhundert er-

* H. Graf, Viollet-le-Duc. Repertorium f. Kunstwissenschaft III. S. 402 fg.

richtet worden waren, sprach man fast nur, um sie als Erzeugnisse der Unwissenheit und Barbarei anzuführen.“ Victor Hugo’s Roman „Notre Dame de Paris“ (1831) und de Caumont’s 1830 in Caen gehaltene und 1831 publicirte Vorträge über die monumentalen Alterthümer des westlichen Frankreich hatten zwar die Aufmerksamkeit der Gebildeten auf die romantischen Bauwerke gelenkt und die Einsetzung einer staatlichen Inspektion über die Denkmäler des Landes zuwege gebracht, aber der classicistische Thron der Ecole des Beaux-Arts blieb im Gebiete der Plastik wie der Architektur unter dem Direktorium Blouet unerschüttert, und den Architekten das Eintreten in das Gebiet der romantischen Archäologen als praktische Contrebande verwehrt.

Auch als 1834 zum erstenmale Aufnahmen mittelalterlicher Bauten, die skizzenhaften Ergebnisse der Ferienreisen des damals zwanzigjährigen Viollet-le-Duc im Salon erschienen, legte man ihnen ebenso wie zwei Jahre später dessen Renaissanceblättern keine andere als archäologische oder pittoreske Bedeutung bei. Der Künstler selbst hatte 1836—37 den Abschluß seiner Ausbildung in Italien und Sicilien gesucht, und wenn sich unter den Ergebnissen derselben auch die Kathedrale von Palermo und San Marco in Venedig befanden, so sah man doch in den bezüglichen Ausstellungen 1838 und 1840 das Hauptaugenmerk auf Architekturen des Traianforums oder des Theaters von Taormina gerichtet. Die classicistische Strömung suchte sich zu behaupten und fristete sich, auch nachdem sie wesentlich eingedämmt war, noch immer fort. Zunächst in der Schule und Theorie, indem ebenso der Prix de Rome als die offiziellen Studien der Pensionäre der Villa Medicis in erster Reihe auf Ruinen-Aufnahmen und Restaurationen hinwiesen, dann aber auch praktisch, indem nicht blos die zahlreichen auf französischem Boden befindlichen Römerwerke stete Pflege erforderten, sondern auch die Traditionen des zweiten Empire wie die spezielle Vor-

liebe Napoleon's III. für das cäsarische Alterthum classicistische Werke begünstigten. So kam es, daß selbst bis in die letzten Ausstellungen herab die antike Architektur bei den Franzosen noch eine bedeutende Rolle spielt, während sie in Deutschland von dem Schauplatz der Oeffentlichkeit fast verschwunden ist. Ich erinnere an die Arbeiten von C. A. Questel, J. L. Pascal, A. Baudry, C. L. F. Dutert, A. F. T. Thomas, P. J. H. Daumet, A. P. Simil u. a. m.

Seit jedoch 1837 aus der Inspektion die Commission der historischen Denkmäler entsprungen und diese in einer Weise organisirt worden war, daß sie über die besten Kräfte Frankreichs gebieten konnte, hatte allmälig das Studium der mittelalterlichen Baudenkmäler Frankreichs das Uebergewicht über die Antikenstudien gewonnen. Die Denkmäler-Aufnahmen, welche unter dem Vorgange von Léon-Baudoyer (1803—1846) und Eugène Emanuel Viollet-le-Duc (1814—1879) von einer großen Zahl von Architekten hergestellt wurden, sind wahrhaft mustergiltig und kann die Thätigkeit der französischen Commission den deutschen Regierungen nicht nachdrücklich genug gerühmt werden. In der That war unter den goldenen Medaillen, welche 1883 in der Münchener Ausstellung zuerkannt wurden, keine verdienter als die, mit welcher diese Leistungen ausgezeichnet worden sind, und wenn hiefür unter den älteren Künstlern nur E. Boeswillwald, P. Abadu, E. L. Millet, L. A. P. Durand, A. H. Ruprich-Robert, C. J. Lameire und J. J. Lisch genannt und von den jüngeren L. C. Bruyerre, E. Corroyer und E. C. M. Duthoit angefügt werden, so bleiben noch manche hochverdiente Namen ungenannt, wie namentlich auch jene nur secundär hieher zu rechnende Künstler, welche sich durch stupende Aufnahmen von alten Wandgemälden nach A. D. Dennelle's Vorgang so große Verdienste erworben haben.

Neben dieser überwiegend archäologischen Thätigkeit war auch die praktische in Restauration der alten Denkmäler wie in Neubauten keineswegs zurückgeblieben. Hierin beherrschte Viollet-le-Duc von seiner epochemachenden Restauration der romanischen Abteikirche S. Madeleine zu Vézelay (1840) an bis 1874 die Thätigkeit Frankreichs, von welcher in Paris die Ste. Chapelle, Notre-Dame und die benachbarte Kathedrale von St. Denis ebenso glänzende Zeugnisse ablegen wie die Provinzen in den Kathedralen von Chalons, Laon, Reims und in den Kirchen von Montreale, Poissy, Carcassone, Sémur u. s. w. Daß sich aus diesen Arbeiten die ausgiebigste stylistische und technische Kenntniß auch zu Neubauten ergab, versteht sich von selbst, und noch mehr, daß gegnerische Stimmen, wie z. B. der vielbesprochene akademische Vortrag des Sekretärs der Ecole des Beaux-Arts, Raoul Rochette (1846), „ob es im 19. Jahrhundert statthaft sei, Kirchen im gothischen Style zu bauen“, immer wirkungsloser wurden. Wenn aber die Schule Viollet-le-Duc's neben der Restauration auch im Neubau gothischer Kirchen und Profangebäude eine so glänzende Wirksamkeit entfaltete, so ist dieß zum nicht geringsten Theile dem Umstande zu verdanken, daß die damit betrauten Architekten nach dem Vorgange ihres Meisters nicht blos Constructeure sondern Künstler im Allgemeinen sind, was sich in Deutschland nicht immer vereinigt gefunden hat.

Zu universeller Bedeutung jedoch konnten die mittelalterlichen Baustyle, die ja im Wesentlichen nur dem Cultbedürfnisse entsprechend sind, selbstverständlich nicht gelangen. Für Profanzwecke eigneten sich die Vorbilder der Renaissance ungleich mehr und paßten sich den modernen Bedürfnissen und Culturverhältnissen um so gefügiger an, je mehr das Augenmerk auf die nationale Ausbildung der Renaissance gerichtet war. Diese Rücksicht aber nahm man in Frankreich mehr als irgendwo und verzichtete damit auf den internationalen Zug, der sonst der zu-

meist charakterlos eklektischen Bauweise Europas im 19. Jahrhundert anklebt. In der That sind die Baudenkmäler Frankreichs von den Tagen Franz I. bis Ludwig XIV., namentlich aber Bauten wie der Louvre oder das Pariser Stadthaus von größerem Einfluß auf die Gestaltung der modernen Architektur Frankreichs geworden, als alle Werke Bramante's und der übrigen Meister der italienischen Hochrenaissance zusammen.

Von den Führern dieser Richtung ist Felix Jacques Duban (1798—1871) der älteste. Als Erbauer der Ecole des Beaux-Arts noch in den Traditionen der classicistischen Renaissance, hat er dann durch seine Restaurationen des Schlosses zu Blois, der Apollogalerie und einiger Säle des Louvre der spezifisch französischen Stylweise die Bahnen erschlossen, und vielleicht durch seine zahlreich besuchte Schule noch mehr gewirkt, als durch seine Werke. J. L. Duc, der auch schon 1825 den römischen Preis gewonnen, wußte dann in dem Palais de Justice ungewöhnlichen monumentalen Sinn mit verständiger Raumbenutzung und Anordnung zu verbinden. Ein reicheres Feld der Thätigkeit fand T. Ballu, welcher nicht blos als Erbauer von drei Pariser Kirchen (S. Joseph, S. Ambroise, Trinité), sondern namentlich durch den großartigen Neubau des 1871 großentheils zerstörten Stadthauses eine seltene Vielseitigkeit und einen Reichthum der Erfindung entfaltet, der auch dafür entschädigt, wenn allenfalls an der Wiederherstellung des Hôtel de Ville dem Individualismus zu viel Spielraum gewährt worden ist. Daß da, wo lärmende Pracht nicht am Platze, auch ein ruhiger Ton angeschlagen werden konnte, hat A. S. Diet in der Polizeipräfektur und im Hôtel Dieu zu Paris gezeigt, von welchen Gebäuden namentlich das letztere in der edlen Einfachheit seines Vorhofes einen so würdigen und überdieß so trostvollen Eindruck macht, als er nur der Bestimmung des Baues gegenüber gewünscht werden kann.

Alle Genannten aber überbot **Jean Louis Charles Garnier**, geb. 1825, welcher in der Neuen Oper (1861 bis 1874) der modernen Pariser Architektur den glänzendsten Typus schuf und sich überdieß wie Viollet-le-Duc durch literarische Publikationen einen Namen machte. Herrscht namentlich in dem Treppenraum und Foyer der Oper eine wahrhaft überwältigende Pracht und Eleganz, so bewahrt doch die harmonische Durchdringung des Constructiven und der Ornamentation vor dem Eindruck der Ueberladung und müßigen Putzes. In der That ist in dem Bau dem Wesen des Pariserthums, wie es sich im zweiten Empire entwickelt hatte, der vollkommen deckende, mithin stylvollste wenn auch hoch gestimmte Ausdruck gegeben, etwa in der Art, wie die Anlage von Versailles dem französischen Wesen der Epoche Louis XIV. absolut entsprechend gewesen war.

Unter den vielen geschickten Baukünstlern dieser Gruppe eine weitere kleine Auswahl zu treffen, ist schwierig. Ohne deßhalb den künstlerischen Rang weiter abzuwägen, gedenke ich nur der gediegenen Leistungen im Theaterbau, mit welchen G. J. A. **Davioud** im Théâtre Chatelet und Lyrique, A. J. **Mayne** im Vaudeville-Theater den architektonischen Typus für die Zwecke dieser Bühnen ebenso gefunden haben, wie Garnier für den großstyligen Luxus der Oper. Fügen wir dazu noch die Namen J. A. E. **Baudremer**, E. J. B. **Guillaume** und A. J. **Hénard**, so glaubt sich der Verfasser an der Gränze von dem zu befinden, was er der Geduld seiner Leser ohne bildliche Zugaben zumuthen darf.

Wenn wir uns aber fragen, warum wohl die Neubauten mit den mittelalterlichen wie Renaissanceschöpfungen einen so einheitlichen Charakter gewinnen, daß uns nicht leicht etwas an der Physiognomie von Paris den Eindruck des Unzusammengehörigen oder Entlehnten macht, so wäre es wohl irrig, den

Grund vorwiegend in der Eigenthümlichkeit des landüblichen Materials zu suchen. Der Grund liegt vielmehr in der nationalen Selbständigkeit der ganzen Entwicklung vom gothischen Mittelalter bis zur Gegenwart. Nur selten begegnet man gelehrtem oder willkürlichem Import, Alles erscheint als dem eigenen Boden entsprossen, und es bildet sich dadurch ein Organismus, der selbst die Kluft zwischen den Baustylen des Mittelalters und der Neuzeit überbrückt. Damit hängt aber auch zusammen, daß die moderne Bauthätigkeit Frankreichs keinen internationalen Charakter gewinnen und für andere Länder füglich nicht maßgebend werden kann. Im eigenen Landesgebiet ganz stylvoll und völlig am Platze, wird sie im Auslande unmotivirt, capriciös, kokett und fremd erscheinen, und es dürfte ihr daher kaum eine wesentlich größere Allgemeingiltigkeit zu vindiciren sein, als etwa der deutschen Renaissance.

Zweites Capitel.

Der belgische Kunstaufschwung.*

Schon vor der Schlacht bei Jemappes (1792) und dem darauffolgenden Einzuge Dumouriez' und seiner Sansculotten in Brüssel waren die flandrisch-brabantischen Lande in ihrer Kunst von Frankreich großentheils annektirt worden. Der ganz gallisirte Brügger Jos. Benedict Suvée (1743—1807), der schon als Jüngling nach Paris übergesiedelt war und als Direktor der französischen Akademie in Rom starb, hatte schon vor dem Ausbruche der Revolution in seinem Atelier die belgische Kunstjugend versammelt. Doch auch die im Lande bleibenden und somit den einheimischen Traditionen nicht ganz entfremdeten Meister, wie Andreas Cornelis Lens (1739 bis 1822) und Willem Jacob Herreyns (1743—1827) hielten sich mehr an das Programm eines Gerard de Lairesse als an die großen Vorbilder der Rubens'schen Glanzzeit, welche in

---

* Van Hasselt, La Belgique (Raczynski, L'Art moderne en Allemagne. III. Par. 1841). — L. Pfau, Die zeitgenössische Kunst in Belgien (Freie Studien. Stuttgart 1866). — F. Reber, Die belgische Malerei (Deutsche Revue VII. 1882. S. 219 fg.). — C. Lemonnier, Histoire des beaux-arts en Belgique (Cinquante ans de liberté. Brux. 1881. T. III).

stetiger Auflockerung und Verwässerung mehr und mehr den Poussin-Lebrun'schen Grundsätzen das Feld räumten.

Und als die Stürme der Revolution und des Empire alles Alte hinweggefegt, thronte das künstlerische Haupt jener Zeit, J. L. David, in glänzendem Exil zu Brüssel, und schuf dort bis an seinen Tod (1825) seine letzten immer schwächeren Bilder, hochgefeiert noch in einer Zeit, in welcher seine Richtung in Paris selbst bereits in die Brüche ging. Sein Einfluß reichte in einem Matthys Ignatius van Brée (1773—1839),* welcher nach Herreyns' Tode die Direktion der Antwerpener Akademie übernahm, in einem Joseph Denys Odevaere (1778—1830), einem Joseph Paelinck (1781—1839) und anderen sogar noch über das Gründungsjahr des neuen Königreichs hinaus und beherrschte namentlich die Säle der Brüsseler Akademie, in welchen François Navez (1787—1869)** den Classicismus standhaft hochhielt, bis um die Mitte unseres Jahrhunderts. Denn wenn er auch immer die Natur als Lehrmeisterin predigte und auch in seinen Bildnissen gelegentlich, wie David, zu hohem Realismus gelangte, so sah er im Geschichtsbilde immer mit akademischen Brillen, vor welchen die menschliche Gestalt nur nach Typen der Zeit eines Perikles und eines Leo X. Gerechtigkeit fand.

Einige Meister des Genre, der Landschaft und des Thierstückes waren freilich damals längst zu einheimischen Vorbildern zurückgekehrt. Ich erinnere an Pierre van Regemorter, der sich an Craesbeeck anschloß, an Ferdinand de Brackeleer (1792—1883), welcher in einem neunzigjährigen Leben seiner freilich süßlich faden aus Teniers geschöpften Weise treu blieb,

* F. Bogaerts, M. van Brée. Antwerpen 1842.

** L. Alvin, Fr. J. Navez, sa vie, ses oeuvres et sa correspondance. Brux. 1870.

und an den hochbedeutenden Jean Baptist Madou (1796 bis 1878), welcher mehr in der Weise eines Brouwer und Ostade das bürgerliche und ländliche Leben in Interieurs illustrirte, die zumeist von bleibendem Werthe sind. Unter den Thiermalern setzte sich Balthazar Paul Ommeganck (1755 bis 1826), welcher alle Museen Europas mit seinen zartwolligen Silberschafen geschmückt, in Eugène Verboekhoven (1798 bis 1881) bis auf die Gegenwart herab fort. In der Landschaft suchten J. Ducorron (1770—1850) mit seinen rosig angehauchten Ansichten, Henri van Assche (1778—1841) mit dem endlosen Seifenschaum seiner Gebirgswasserfälle, und endlich der Panoramenmaler Jean Bapt. de Jonghe die alten holländischen Vorbilder zu modernisiren, so gut dieß vom Atelier aus und ohne unmittelbares Naturstudium gehen wollte.

Steckte auch in allen diesen schon etwas von der allerwärts erwachten romantischen Stimmung, wie von der Auflehnung gegen den poussin-davidischen Classicismus, so doch noch kein eigentliches Nationalitäts- und Selbständigkeitsgefühl, welches erst mit Losreißung der südwestlichen Niederlande von Holland erwachte. Das Gründungsjahr des Königreichs Belgien ist zugleich epochemachend für die belgische Kunst. Der Beginn der neuen Aera wurde im Befreiungsjahre (1830) selbst in der Brüsseler Ausstellung durch ein Bild inaugurirt, welches die allgemeinste Aufmerksamkeit auf sich zog. Es war „die Selbstopferung des Bürgermeisters Pieter van der Werff bei der Belagerung von Leyden 1576" von Gustaaf Wappers.*

Wenn es der Gegenstand allein gewesen wäre, was das Publikum damals so elektrisirte, so hätte F. de Brackeleer's

* E. Fetis, Notice sur G. Wappers (Annuaire de l'Académie royale de Belgique. Brux. 1884). — Das Bild gelangte 1850 aus der Verlassenschaft des Königs Willem II. der Niederlande in den Besitz des Herrn Suermondt in Utrecht.

„Furie Espagnole d'Anvers 1576" dem patriotischen Interesse der Belgier ungleich näher gelegen, während Wappers' Bild vielmehr die eben so bitter bekämpften Holländer verherrlichte. Es ist daher unzweifelhaft, daß es vielmehr überwiegend die neue und glänzende Darstellungsweise, die Kraft der Composition, die Lebhaftigkeit und Wahrheit des Ausdruckes, wie die Energie der Farbe war, was die Belgier enthusiasmirte, die ja des ihnen aufgezwungenen classicistischen Joches in der Kunst ebenso müde waren, als der politischen Bevormundung durch einen ihnen fremd gewordenen Stamm. Daß der Gegenstand die allgemeine Antheilnahme unterstützte kann ja nicht bezweifelt werden, ebenso wenig, daß die Erregtheit der Beschauer noch mehr sah, als wirklich geleistet war, wie denn Wappers' Bild an künstlerischer Bedeutung hinter Géricault's „Floß der Medusa" oder Delacroix' „Dantebarke" zurückbleibt: aber immerhin war es eine epochemachende That, welche das Wiederaufblühen der Kunst im Lande der Rubens einleitete.

Wappers, geb. 1803 zu Antwerpen, gest. daselbst 1874, war aus der Schule der Herreyns, van Brée und Regemorter hervorgegangen. Statt sich aber über die akademischen Studien hinaus weiter mit der Antike und dem italienischen Cinquecento abzuquälen, hatte er sich vielmehr bei Rubens und van Dyck Raths erholt, vor manieristischem Anlehnen an diese indeß durch weiter im Haag und in Amsterdam gepflogene Studien nach Rembrandt und van der Helst, zuletzt in Paris vor den Venetianern zu bewahren gewußt. So eklektisch demnach seine Kunst auch war und blieb, so entfernte sie sich doch durchaus von der üblichen classicistischen Basis, welcher er auch in den Gegenständen keinerlei Concession machte. Die herrschend werdende romantische Stimmung und das eigene Naturell drängte ihn zu empfindungsvollen Scenen, welche er zwar nie ohne theatralisches Pathos, aber im Ganzen nicht ohne wahre Empfindung

bewältigte. So groß und gerecht auch der Erfolg war, welchen er 1833 mit der jetzt in S. Michael zu Löwen befindlichen „Beweinung Christi" errang, so beschäftigte er sich doch damit nicht weiter, wie er auch Darstellungen aus der neuesten Zeit nach der 1834 geschaffenen „Scene aus der belgischen Revolution 1830" nicht wieder versuchte. Sonst suchte er seine Vorwürfe vornehmlich in der Geschichte des 16. und 17. Jahrhunderts, ohne sich dabei an die nächstliegende seines eigenen Vaterlandes zu halten. Alle diese Werke, wie „Anna Boleyn", „Karl IX. in der Bartholomäusnacht", „Karl VII. und Agnes Sorel", „Abälard und Heloise", „Peter der Große in Zaandam", „Abschied Karl's I. von seiner Familie", der „Dichter Camoens und sein Führer", „Boccaccio und Johanna von Arragonien", leiden an romantischer Sentimentalität, an Unklarheit des Inhalts, zum Theil auch an verletzender Unschönheit der Form. Eine Steigerung seiner Kraft war ihm nicht beschieden, im Gegentheile wird der Meister immer affektirter, verwässerter, süßlicher, wie dieß der 1870 gemalte „Gang Karl's I. zum Schaffot" in der Brüsseler Galerie zeigt.

Wappers' Mitschüler an der Antwerpener Akademie, welche mit ihm die Brüsseler Ausstellung von 1830 beschickt hatten, konnten sich mit ihm nicht messen. Weder Lambert Mathieu (1804—1861), welcher in seiner Sündfluth stark an Rubens' Formensprache appellirte, noch Theodor Schaepkens (geb. 1810), dessen „Columbus" und „Einnahme von Maestricht" übrigens nicht unbedeutend, zeigten dieselbe coloristische und zeichnerische Sicherheit und Energie. Mehr Aufsehen machte Nicaise de Keyser (geb. 1813) schon mit seiner 1834 ausgestellten großen Kreuzigung, in welcher er sich mit Glück, im Einzelnen jedoch zu unselbständig an die Meister des 17. Jahrhunderts angeschlossen hatte. Nachdem er dann im folgenden Jahre in einem „den Rosenkranz empfangenden heil.

Dominikus“ weitere technische Fortschritte gezeigt, war bereits 1836 in der „Sporenschlacht von Courtrai 1302“ (Museum in Courtrai) seine Ebenbürtigkeit mit Wappers entschieden. Gleichwohl beschränkt sich das Verdienst dieses Werkes auf Klarheit und historische Treue der dargestellten Episode und auf ein geschicktes Arrangement. Der dramatische Gehalt wie die Coloristik lassen sehr zu wünschen übrig, was noch mehr von der 1839 gemalten Schlacht von Wöringen, einem der buntesten und unruhigsten Effektstücke der Brüsseler Galerie, wie auch von den für König Willem II. 1844 und 1849 entstandenen Schlachten von Niewport und Senef gilt. Ansprechenderes leistete de Keyser nach seiner italienischen Reise 1840 im Genre, wie in seinem „Memling im Johannesspital zu Brügge“, „Massys und Albrecht Dürer“, „Rubens in seinem Atelier“, „Franz I. bei Cellini“. Nach Wappers' Tode 1855 Direktor der Antwerpener Akademie schmückte er noch das Atrium der Galerie mit einer Künstlerapotheose, die zwar nicht ohne Verdienst ist, aber doch dem Hémicycle von Delaroche nachsteht.

Noch glänzender aber von kürzerer Dauer war das Auftreten Edouard de Biefve's, geb. 1809 zu Brüssel, † 1881, der wenigstens in einem seiner Werke einen Wappers überbietenden Erfolg erzielte. Als Schüler Paelinck's in der altakademischen Weise gebildet, war er mit seinem noch ganz plastisch gehaltenen „Masaniello“, mit welchem er 1830 debutirte, ganz übersehen worden. Auch seine Werke der nächsten Ausstellungen, wie die „Geißelung Christi“, „Ugolino mit seinen Söhnen im Gefängniß zu Pisa“ oder die „letzten Augenblicke der Anna Boleyn“ ließen trotz glücklichen Anlehnens an van Dyck noch nicht ahnen, welche Ueberraschung er in seinem Hauptwerke, dem „Compromiß“, bereiten sollte. Diese Darstellung der folgenreichen Unterzeichnung des Bundes, welchen der niederländische Adel 1566 im Schlosse Cuylenburg bei Brüssel zur Abwehr der

Inquisition und anderer Privilegienverletzungen schloß (Brüsseler Galerie, Skizze von 1840 in der Berliner Nationalgalerie), bildete 1841 den Mittelpunkt des Salons und einen der Höhenpunkte der Kunst nicht blos Belgiens, sondern Europas in jener Zeit. Mit Gallait's Hauptschöpfungen einen förmlichen Triumphzug durch den Continent feiernd, gehörte sie namentlich auch zu jenen Werken, welche den Bann der cornelianischen Schule auch in Deutschland gebrochen haben. Anfangs über- und jetzt gewöhnlich unterschätzt, wird der „Compromiß“ durch das zwar etwas bräunliche aber energische Colorit, wie durch die ungezwungene Leichtigkeit, Wahrheit und an van Dyck gemahnende Vornehmheit von Stellung und Bewegung der zahlreichen Figuren Vorzüge behalten, welche unbestreitbar mehr sind, als der bloße Ausdruck von äußerlicher Geschicklichkeit, wenn auch die Delacroix'sche Leidenschaft in der ihrer Natur nach gewiß nicht leidenschaftslosen Scene vermißt wird. Allein de Biefve's Werk war ein vereinzelter durch längeren Aufenthalt des Künstlers in Paris inspirirter Treffer. Seine folgenden Schöpfungen, wie die Allegorie auf Belgien (Stadthaus zu Brüssel) stehen selbst den „Belges illustres“ von Henri Decaisne (1799—1852) nach und in der 1869 gemalten „Sabine von der Pfalz um Befreiung ihres Gemahls Egmont zum Himmel flehend“ vermag man den Meister des Compromisses kaum wieder zu erkennen.

Der Wappers'schen Schule und Richtung gehört endlich noch Ernest Slingeneyer an, geb. 1820, welcher seinen Ruf 1842 mit dem „Untergang des französischen Kriegsschiffes le Vengeur“ (Museum zu Köln) begründete. Die drastische Schilderung des letzten „Vive la Republique“ der an den Mast geklammerten Mannschaft übertäubt die künstlerische Wirkung durch überhitzte Effekte, die auch in der „Schlacht bei Lepanto“ unangenehm berühren. Dem zunehmenden Realismus Slingeneyer's

ganz unzusagend war dann namentlich die umfängliche Aufgabe der „Gloires de la Belgique“, eines für den großen Saal der Brüsseler Akademie bestimmten Cyklus von dreizehn Riesengemälden, welcher die Schwierigkeit deutlich genug zeigt, ideale Probleme mit realistischen Mitteln zu bewältigen. Den letzteren entsprachen neuere Werke wie die „Ueberschwemmungsscene mit dem in einer schwimmenden Wiege schlafenden Kinde“ oder das Revolutionsbild der Dreißiger Erhebung mit freilich zu communistisch gehaltenem Siegesjubel allerdings mehr.

Wappers und seine Schule hatten von der modernen Kunstbewegung in Paris nur indirekte Einflüsse erfahren. Jedenfalls ist der Antheil, den Rubens an dem Aufschwunge dieser antwerpischen Schule hatte, im Ganzen größer gewesen, als jener eines Delacroix und Delaroche. In einem anderen Verhältnisse zu Frankreich erscheint ein anderer Hauptmeister, der sich von vorneherein bestimmt von der Wappers'schen Richtung unterschied, und in Brüssel der alten Garde eines Navez gegenübertrat, Louis Gallait.

Geboren zu Tournai 1810 und Schüler des Franzosen P. A. Hennequin, des damaligen Direktors der Akademie von Tournai, war Gallait 1833 zum erstenmale mit einem „Christus den Blinden heilend“ (Hauptkirche zu Tournai) aufgetreten, worin er bereits zeigte, daß er die Theorien seines davidischen Meisters abzuschütteln im Begriffe stehe. Unter den Coloristen der Wappers'schen Umgebung aber hob sich schon damals Gallait durch ein tieferes Eingehen auf das Wesen der Sache ab, als es jene, welchen es bei ziemlich äußerlich und kühl bleibender Inscenirung fast nur um die Oberfläche zu thun war, anstrebten. Freilich fröstelte den Beschauer schon in diesem Bilde das Reflektirte an, das auch alle seine folgenden Schöpfungen beherrschte und einer wirklichen dramatischen Wahrheit, wie leidenschaftlichem Feuer niemals Platz machte.

Der Erfolg des Werkes ermöglichte dem Künstler die Uebersiedelung nach Paris, und hier vollzog sich der Anschluß Gallait's an die französischen Meister Delaroche, Deveria und Isabey, der seiner weiteren Thätigkeit das wesentliche Gepräge gab. Hatte Wappers seine zumeist französischen und englischen Stoffe in belgischer Weise gemalt, so malte Gallait seine nationalen Gegenstände unter dem Eindrucke französischer Kunst.

Die „Abdication Karl's V." errang selbst in Paris einen ungeheuren Erfolg. Der feierlichen Pose entsprach die Haltung des Ganzen, die Farbe, jede Geste. Auch das Physiognomische stand wenigstens nicht zurück, mehr vielleicht das Pathognomische, die augenblickliche Erregung war entschieden zu wenig zum Ausdruck gebracht und die sonst guten Charakterköpfe schienen wenigstens von der Scene selbst nicht genügend berührt. Doch macht das Werk (Galerie zu Brüssel, kleine Wiederholung im Städel'schen Museum zu Frankfurt) auch jetzt noch einen imposanten Eindruck, wenn dieser auch jenem nicht mehr gleichkommt, der bei der Rundreise des Bildes durch Deutschland 1842—1843 der Cornelianischen Kunstweise den Todesstoß versetzen half.

Hatte aber Gallait damit neben dem Compromiß von de Biefve einen Ehrenplatz errungen, so unterschied er sich von dem Letztgenannten vortheilhaft dadurch, daß er denselben auch länger behauptete. Die „letzten Augenblicke Egmont's" (Nationalgalerie zu Berlin, Wiederholung im Museum Fodor zu Amsterdam) ermöglichten sogar eine Steigerung der technischen Vollendung wie des seelischen Ausdruckes, welcher das peinvolle Durchwachen der letzten Nacht in dem erschöpften Gesichte Egmont's vortrefflich zeigt. Noch ungleich größeres Aufsehen aber erregte das 1851 ausgestellte Werk „Die Schützengilde von Brüssel erweist den Grafen Egmont und Horn die letzte Ehre" (Museum von Tournai), das den Höhenpunkt des Schaffens Gallait's darstellt. Es entsprach auch ganz besonders der Art des Künstlers, welcher

dramatisches Leben versagt war. Die „têtes coupées“, wie das Bild bezeichnend genannt zu werden pflegt, lassen in dem tiefen Ernst ihrer Wahrheit vergessen, daß der seelische Antheil der lebenden Umgebung verhältnißmäßig dürftig ist.

Wie in dieser Schöpfung, so war auch sonst Gallait am glücklichsten, wo er sich an mehr zuständliche Stoffe hielt, welchen er, als länger Stand haltend, näher zu kommen vermochte als bewegter Action. So in dem bedeutsamen Gegenstück zu „Egmont's letzten Augenblicken“, „Alba am Fenster während der Hinrichtung der beiden Grafen“ (Sammlung Redern in Berlin), in der „wahnsinnigen Johanna an der Leiche ihres Gemahls Philipp des Schönen“ u. s. w. Auch im Genre ist Gallait entschieden am glücklichsten in Darstellungen passiver Schmerzseligkeit, wie in den meisterhaften Bildern „Fallende Blätter“, einem Mandolinspieler, zu dessen Füßen in tiefstem Elende Frau und Kinder kauern, und dem verwandten „Schmerzvergessen“ (Galerie Ravené in Berlin), einer Gruppe von zwei heimatlosen Kindern, von welchen der Knabe der erschöpft hingesunkenen Schwester mit der Geige ihr Unglück vergessen zu machen sucht. Im höheren Alter meist mit dem Bildniß beschäftigt, suchte er neuestens noch in einem großen Historienbilde, der „Pest in Tournai“, seinen Ruhm aufzufrischen, doppelt vergeblich durch den Mißgriff in der Wahl des Gegenstandes wie durch die unverkennbaren Spuren, welche die versiegenden Kräfte in dem übergroßen Werke zurückließen.

Von Gallait's Nachfolgern nenne ich nur zwei, den genialen Jaroslav Cermak, einen geborenen Böhmen, und den trefflichen Wilh. Ferd. Pauwels, der zwei Jahrzehnte lang durch Wohnsitz und Wirksamkeit zu den Deutschen zählte.

Außerhalb der beiden Schulen von Antwerpen und Brüssel aber stehen einige mehr vereinzelte Meister, welche abweichend von den erwähnten Strömungen ihren eigenen Weg suchten.

Obenan steht die merkwürdige Erscheinung eines Anton Joseph Wiertz, geb. zu Dinant 1806, gest. zu Brüssel 1865. Seine Studien in Paris und Rom scheinen in ihm die Anschauung gereift zu haben, daß die Entwicklung der Malerei seiner belgischen Zeitgenossen der monumentalen Kunst keineswegs förderlich sei. Die letztere müsse vielmehr an Michel Angelo anknüpfen, während sonst nur etwa Tintoretto oder Rubens in Frage kommen könnten. Freilich streiften diese Anschauungen, an sich ja nicht ohne Werth, nach Form und Consequenzen nahe an Verrücktheit und damit wäre ja die Welt über deren Urheber zur Tagesordnung übergegangen, wenn sie nicht von einer unzweifelhaft genialen Bethätigung begleitet gewesen wären. Als Wiertz in Rom seinen Patroclus ausstellte, hatte selbst der kühle Thorwaldsen den Ausruf nicht unterdrücken können: „Der junge Mann ist ein Riese." Und mit dem festen Glauben, „daß die Welt die Augen auf ihn gerichtet habe", kehrte er in die Heimat zurück.

Allein Enttäuschungen überall: In Paris zuckte man die Achseln, in Brüssel beleidigte man ihn mit einer Medaille in Bronze, die Riesen wurden nicht begriffen, und seine Lust an übermenschlich wuchtigen Gestalten wie an überschwenglichen Visionen ließ kalt. In der That wuchs ihm auch sein Wollen über den Kopf, seine Fülle wurde zum Chaos, sein Phantasiereichthum zur Wucherung. Und zwar in gleicher Weise, ob er sich nun auf religiösem oder profanem Gebiete bewegte. Der „Triumph Christi", der „Pharus von Golgatha", die „Höllenempörung" sind ebenso überquellend von tiefsinnigem Schwulst, wie die profanen Tendenzbilder „die letzte Kanone" und eine „Scene in der Unterwelt", wo Napoleon von Weibern mit Fleisch und Blut gespeist wird. Wie überhitzt seine Phantasie war, zeigt namentlich auch der „Selbstmörder", „Soufflet d'une dame belge" oder besonders das tolle Werk der „Visionen eines

Enthaupteten", welches in drei Bildern die Gehirnthätigkeit eines Verbrechers unmittelbar vor, während und nach der Execution zur Darstellung bringt. Vor solchen Schöpfungen verstummt natürlich die Kritik, deren Berechtigung im Gebiete der Kunst übrigens Wiertz in einer besonderen Druckschrift (1851) ganz und gar in Abrede stellt.

Auf der andern Seite entfaltet Wiertz bewundernswerthe Qualitäten. Zunächst ist imposante Großartigkeit und plastische Kraft auch den widerwärtigsten Ausgeburten seiner überspannten Phantasie nicht abzusprechen. In einzelnen Werken vermag er es dann auch technisch den Besten gleichzuthun, wie z. B. seine „Kreuzabnahme" und seine „heilige Familie" eines Rubens und van Dyck würdig wären und anderseits seine realistischen Versuche, das „von der Mutter den Flammen entrissene Kind", die „Kindsmörderin", der „Aufruf an die Wohlthätigkeit", der „Lebendigbegrabene" u. s. w. eine erschütternde Wahrheit, die Modellstudien aber eine seltene Frische und Lebendigkeit des Colorits zeigen. Dazu kommt eine namhafte plastische Erfindungsgabe und Ausführungsgeschicklichkeit, wie sie drei umfängliche statuarische Gruppen, „die Geburt der Leidenschaften", der „Kampf" und der „Triumph des Lichtes" zeigen, so daß Niemand das ehemalige Atelier, jetzt Museum Wiertz in Brüssel ohne tiefen Eindruck verlassen wird.

Erfreulicher allerdings berührt ein anderer von der Wappers'schen Schule ganz abweichender und doch vielleicht der nationalste Meister, Hendrik Leys,* geb. zu Antwerpen 1815, gest. 1869. Er hatte als Schüler Ferd. de Brackeleer's seine Studien zunächst den holländischen Genremalern des 17. Jahr-

* E. Fetis, Notice sur J. A. H. Leys (Annuaire de l'Académie roy. de Belgique 1872, p. 201 sv.). — P. Mantz, Henri Leys (Gaz. d. Beaux-Arts 1866, p. 300).

hunderts zugewandt und sich nicht blos ganz in die Darstellungsweise eines Ostade, Terborch, Wouwerman und besonders Rembrandt einzuleben, sondern sie auch glücklich zu combiniren gewußt. Nach dieser Seite machte er sich von 1837 an mit „Reich und Arm", einer „vlämischen Hochzeit im 16. Jahrhundert" und einem „holländischen Gottesdienst aus dem 17. Jahrhundert" bemerklich, insbesondere aber mit drei historischen Genrebildern, „Wiederherstellung des katholischen Cultes im Dom zu Antwerpen" (1845 gemalt), „Rubens beim Armbrustschützenfest" (1851) und „Trauergottesdienst für Berthall de Haze" (1854). Der Anschauung huldigend, daß jedem Stoffe die möglichste Beibehaltung des künstlerischen Typus seiner Zeit förderlich sei, mußte er aber nothwendig auch noch weiter als zu seinen holländischen Vorbildern zurückgehen, sobald er Scenen aus dem Mittelalter zum Gegenstande wählte, und da er bald für diese eine besondere Vorliebe gewann und sie auch in monumentaler Weise zu bethätigen Gelegenheit fand, so bildete er hiefür seinen eigenen, auf der niederländischen Kunst vor deren Italianisirung basirenden Styl. Wenn er diesen auch auf Gegenstände übertrug, die der Zeit nach jünger als diese Darstellungsweise waren, wie in dem „Atelier des Frans Floris" oder in der „Publikation der Edikte Karl's V.", so ist der darin liegende Anachronismus allerdings nicht zu billigen, allein in der Regel deckte sich der archaistische Styl mit dem Gegenstande, wie in den höchst wirkungsvollen Bildnissen Anton's von Brabant, Philipp des Guten, Philipp des Schönen und der Maria von Burgund, im „Dürer bei Erasmus zu Antwerpen", in „Karl's V. Unterricht bei Erasmus". Als die höchste Leistung dieser Epoche Leys' aber sind die 1864—1868 ausgeführten vier Gemälde in einem Saal des Stadthauses zu Antwerpen zu betrachten, welche Bürgerrecht und Selbstvertheidigung, Selbständigkeit und Selbstverwaltung der Stadt durch Episoden aus

der Zeit von 1514—1567 veranschaulichen. Die nationale Wahrheit, wie sie in dieser Rückkehr zur alteinheimischen von auswärtigen Einflüssen noch ungetrübten Kunst liegt, ist in ihrer ernsten und einen Massys und Holbein an harter Strenge noch überbietenden Schlichtheit von entschiedener Bedeutsamkeit. Der Unberührtheit von allen romanischen Einflüssen entspricht die etwas hagere und knöcherne Kraft der Männer, die züchtige von aller theatralischen Mimik freie Haltung der Frauen und Kinder, die ernste, tiefe und markige, allen modernen Effekten aus dem Wege gehende Farbe. Und wenn sich auch Leys einer äußerlichen Nachahmung der Mängel und Formgebrechen zu enthalten weiß, so charakterisirt er doch seine Gestalten mit voller Rücksichtslosigkeit gegen unsere Schönheitsbegriffe, so daß namentlich die männlichen Köpfe nicht selten bis zur Häßlichkeit individualisirt erscheinen. Schlagschatten und Luftton sind vermieden und die Perspektive so steil genommen, daß die derbgezeichneten Pflastersteine fast von oben gesehen erscheinen. Alle diese Eigenthümlichkeiten aber weiß er so harmonisch zu beherrschen, daß wir vor den Bildern nicht wie sonst von archaisirenden Werken den Eindruck des Gesuchten, Affektirten, Ueberspannten, oder den Eindruck eines schlecht aufgeführten Mummenschanzes, sondern den der wirklichen historischen Wahrheit empfangen.

Das Leys'sche Princip hat so viel Ansprechendes und die Erscheinung seiner Werke so viel Fesselndes, daß es nicht an einer Nachfolge seiner Richtung fehlen konnte. Die manieristische Imitation derselben, wie sie z. B. Frans Vinck oder Lucas Schaefels zeigen, kann uns dabei weniger interessiren. Mehr vielleicht die freiere Abhängigkeit eines Victor Lagye, dessen „Magierin" auch schon auf deutschen Ausstellungen gesehen worden ist, oder eines Edouard Hamman, welcher in seiner „Kindheit Montaigne's" oder „Messe des Adriaen Willaert"

Pariser Einflüsse mit Leys'schen zu vermitteln sucht. Der hervorragendste aller Nachfolger ist Joseph Lies, geb. 1821 zu Antwerpen, † 1865, einer von den wenigen Meistern, deren Bedeutung nach ihrem Tode wächst, wie sie denn in der That erst anläßlich der Brüsseler historischen Ausstellung von 1880, auf welcher eine größere Zahl seiner Werke zusammengebracht worden war, von weiteren Kreisen erkannt wurde. Lies besaß unzweifelhaft mehr Innerlichkeit als sein Lehrer und wußte Landschaft wie Menschen immer beseelt und sprechend, zu Denken und Empfinden gleich anregend zu geben. Und dieß schon von seinen frühesten Werken an, wie der „buhlende Landsknecht vor zwei Mädchen" zeigt. Die folgenden Bilder, „Der Feind naht", die „Uebel des Krieges", der „Besuch des Gutsherrn bei den Arbeitern", der „Feierabend" u. s. w. steigerten seine Bedeutung von Stufe zu Stufe. Die hingebendste Sorgfalt der Durchführung erdrückt dabei das Interesse an dem Gegenstande nicht, der auch niemals theatralisch sentimental angekränkelt erscheint. Solchen Vorzügen gegenüber darf man es nicht zu sehr betonen, wenn manchmal das bis in die letzte Falte Studirte dem Ganzen in Form und Bewegung etwas Mühsames giebt, wie in den „Flüchtlingen", oder wenn der Anschluß an ältere Meister zu stark vortritt, wie in dem J. Ostade-artigen „Immer in den Büchern", oder wenn die Beleuchtungseffekte etwas outrirt werden, wie in „Heinrich VIII. und Erasmus von Rotterdam". Freilich muß angesichts der „Gerechtigkeit für die Schwachen", einer Episode aus dem Leben Balduin's VII., zugestanden werden, daß im eigentlichen Historienbilde Lies seinem Meister nachsteht.

So nahe es liegen mochte, bei der Annäherung an die Darstellungsweise der niederländischen Quattro- und Cinquecentisten auch inhaltlich das Gebiet der Alten zu betreten, finden wir Leys doch nie veranlaßt, auch religiöse Bilder zu malen. Wenn

man bedenkt, daß die Rückkehr zur van Eyck'schen Kunstweise für diesen Kunstzweig kaum weniger Erfolg versprach, wie das Zurückgreifen zu den italienischen Quattrocentisten, muß man sich in der That wundern, daß der Versuch eines Louis Hendrix, wie wir ihn in den Kreuzwegstationen des Doms von Antwerpen (1868) so gelungen sehen, nicht öfter von entsprechenden Kräften gemacht worden ist. Das in allen Museen und Kirchen Belgiens prangende Vorbild eines Rubens und van Dyck hatte eben die ältere vlämische Kunst zu gründlich aus dem Felde geschlagen, und die letztere wurde auch, da es in Belgien weniger als in anderen Ländern zur romantischen Wiederaufnahme der mittelalterlichen Baustyle, gothischer Altararchitektur u. s. w. kam, durch die äußeren Umstände wenig unterstützt. Außerdem standen die miniaturartigen Dimensionen der altflandrischen Kunst monumentalen Aufgaben im Wege, welche sich im Anschlusse an die ältere italienische Kunst leichter lösen ließen. Zu diesem Anschluß aber drängte auch das Beispiel der Nachbarlande, eines Cornelius und Overbeck in Deutschland und Italien, eines Ingres und Flandrin in Frankreich.

Als die bedeutendsten Meister dieser Richtung stehen obenan Gottfried Guffens in Brüssel, geb. 1823, und Jan Swerts* (1820—1879), beide von ihrem gleichzeitigen Eintritte in die Antwerpener Akademie bis zu Swerts' Berufung an die Prager Akademie so innig verbunden, daß ihre Namen zur nahezu untheilbaren Künstlereinheit geworden sind. Nicht unbeeinflußt von dem coloristischen Aufschwunge ihrer Heimat entäußerten sie sich gleichwohl aller realistischen Bestrebungen und blieben nach längeren Studien in Italien und Deutschland in Zeichnung und Composition bei dem strengen Styl des italienischen Quattro-

* H. Riegel, Geschichte der Wandmalerei in Belgien seit 1856. Berlin 1883.

und Cinquecento. Naturgemäß war ihre Richtung der idealen und besonders kirchlichen Darstellung angemessener als die eines Wappers, und selbst die Profanhistorie aus dem Mittelalter, welche der modernen Anschauung zu ferne steht, um in die volle Realität übertragen werden zu können, entfaltete sich in der strengen italienischen Formbestimmtheit der beiden Meister nicht minder entsprechend, als in der national alterthümlichen eines Leys. Leider ist ihr Hauptwerk profaner Richtung, die Ausmalung der Handelskammer an der Börse zu Antwerpen, an welchem sie drei Jahre lang ununterbrochen geschaffen, kurz vor der Vollendung 1858 mit dem Gebäude ein Raub der Flammen geworden, doch geben die erhaltenen Cartons: „Die Dekane und Kaufleute der Hansa deponiren ihre Urkunden und Privilegien im Archiv der Abtei S. Michael zu Antwerpen 1315", „Christoph Columbus", „Gerard Mercator", „Europa", „Afrika" wenigstens noch von der Gediegenheit der Composition Zeugniß. Die Kirche S. Georg in Antwerpen, Notre-Dame zu S. Nicolas in Ostflandern und die Stadthäuser zu Courtrai und Ypern zeigen umfängliche, meist in Wasserglastechnik auf die Wand gesetzte cyklische Malereien, auswärts auch die Schloßkapellen von Ince Blundell Hall und von Minley in England, und der Dom zu Prag (von Swerts allein). Es ist den Künstlern, wie unter den deutschen Nazarenern den ihnen meistverwandten Führich und Steinle, gelungen, bei aller Strenge und Schlichtheit doch den modernen Ansprüchen so weit gerecht zu werden, daß dem Beschauer der Eindruck einer gesuchten und bewußten Alterthümelei erspart bleibt.

Im Genre windet sich die belgische Kunst vor 1860 nur sehr vereinzelt los aus den doppelten Banden der Tradition der alten Meister wie der Romantik. Wie schon Madou (1842—1877 ausstellend) nur die wallonische Kneipe meist vom Anfang des Jahrhunderts an die Stelle der niederländi-

schen vom 17. Jahrhundert gesetzt, so bleiben auch seine hervorragendsten Nachfolger wie David Col in Antwerpen oder Eugène F. de Block in Brüssel bei einer noch an Brouwer anknüpfenden Behandlung. Jan Dyckmans in Antwerpen erinnert an Mieris, Florent Willems in Paris an Terborch. Ihnen sind noch Auguste Serrure zu Brüssel, Charles Baugniet zu Sèvres und Gustave de Jonghe in Paris anzuschließen. Auch Adolph Dillens und Willem Linnig beginnen noch rembrandtesk, und selbst über die angegebene Zeitgrenze hinaus schielt ein Henri de Brackeleer nach Jan van der Meer von Delft, dem freilich modernsten aller alten holländischen Meister in coloristischer Beziehung, sowie Siberechts unter den vlämischen als Realist der modernste genannt werden muß. — Diejenigen Genremeister aber, welche von vornherein einer realistischen Auffassung näher stehen als den Vorbildern der alten Schulen, sind dafür inhaltlich und nach ihrer Auffassung romantisch angehaucht, etwa in der Weise wie wir sie in der Düsseldorfer Schule gefunden haben und wie sie in derselben selbst bis Vautier vorherrscht. An letzteren erinnert in der That Henri Bource, dessen „Trauerbotschaft im Fischerhause", „Heimkehr" und „Leere Wiege" übrigens hervorgehoben zu werden verdienen. Alle zu dieser Gruppe gehörigen Genremaler leiden natürlich ebenso wie die Historienmaler der Epoche Wappers-Gallait an jener nach Form und Farbe aufputzenden Verschönerungssucht und süßlich sentimentalen Idealisirung, deren Hülle die volle Wahrheit nur stellenweise durchbricht.

Aehnlich verhält es sich mit der Landschaft, in welcher zunächst die Schüler der van Assche, Ducorron und Verboeckhoven selten über die idyllischen Recepte der Alten hinauszukommen vermögen. Selbst wo dieß gelingt, wie bei P. Lauters, der die sonnigen Fernsichten aus den Ardennen einführte, fühlt man sich bis an die weitsichtigen Landschaften eines Jan

Brueghel zurückerinnert. Freilich hat diese Richtung in einzelnen Werken eines Joseph Kindermans (1822—1876 — Ansicht aus dem Emblèvethal in der Galerie zu Brüssel) oder eines Joseph van Luppen, welcher diese panoramatische Spezialität bis in die Gegenwart herab vertritt, Leistungen von wunderbarer Schönheit zu verzeichnen. Aber ihre Meister, wie auch der Holländer Willem Roelofs in Brüssel oder der an unseren Haushofer gemahnende Frans Roffiaen wollen und machen nur schöne Natur, wie sie eigentlich doch nur in der Phantasie und wenigstens nicht im Ganzen in Wirklichkeit zu finden ist. Bei den wenigen Meistern dieser Zeit aber, welche so viel Selbständigkeit besitzen, daß sie nicht mehr von der Tradition borgen, sondern sich ganz dem Naturstudium hingeben wollen, bleibt immer noch etwas von dem angeschulten Ateliervortrage hängen. So selbst bei Théodore Fourmois (1814 bis 1871), welcher das Verdienst hat, den über der Landschaftsmalerei liegenden Decorationsschleier gelüftet und seine Scenen mit wirklichem Licht durchdrungen zu haben, bei dem den französischen Intimisten sich nähernden A. de Knyff oder dem trefflichen François Lamorinière, dessen sorgfältige Detailarbeit seine hochstämmigen Baumgruppen noch nicht zu voller Frische und Unmittelbarkeit gelangen läßt.

Auch in der Marine ist es vor Clays' Auftreten nicht anders; ihre Vertreter kommen über Bakhuyzen-Wellen und Ateliertöne nicht hinaus. Unter den Thiermalern überbietet Louis Robbe seinen Meister Verboeckhoven an Energie, aber nicht an Unmittelbarkeit, während Edmund Tschaggeny (1818—1873) und Louis van Kuyck (1821—1871) noch ganz auf den Schultern der Alten stehen. Die Architekturmalerei geht überhaupt mit J. B. van Moer (italienische und Brüsseler Ansichten), Frans Bossuet (spanische Städteansichten) und Frans Stroobant ihrem Ende entgegen,

während umgekehrt die Blumen- und Stilllebenmalerei damals von Henri Robie leidlich vertreten, einen außergewöhnlichen Erfolg erst in der unmittelbaren Gegenwart finden sollte.

Das sind die Meister, welche die drei Jahrzehnte von 1830 bis 1860 beherrschen. Es dominirt die Historie, welche wie gleichzeitig in Frankreich der ganzen Epoche das Gepräge giebt. Sie hat sich von dem abstrakten Conventionalismus losgerissen und sich der Natur genähert. Aber sie steckt noch voll von Reminiscenzen und giebt einer unmittelbaren Auffassung nur stellenweise Raum. Von der Literatur diktirt, der sie nicht blos die Stoffe sondern auch die pomphafte Darstellungsweise entnimmt, heroisirt sie von der Gemüthseite aus in romantischer Vergrößerung der Persönlichkeiten wie der Situationen und steigert phantastisch Form und Farbe über die natürliche zu einer künstlichen Schönheit. Es bleibt das theatralische Wesen in Decoration und Costüm, die Künstler arrangiren wie Regisseure, der eigentlich innere den Gegenstand mit der Empfindung des Malers identificirende Antheil, die wirkliche Wahrheit fehlt. Und diese romantisch-historische Auffassung beeinflußt sogar Genre und Landschaft, wenn auch in diesen Gebieten, dem eigentlichen Felde der Kunstthätigkeit unserer Tage, die wahre Natur energischer zum Durchbruch drängt. Denn bis 1860 suchen selbst die Landschafter die Wirklichkeit zu modificiren, indem sie dieselbe entweder in der Form zu vergrößern oder in der Farbe zu verschönern suchen: auch die Landschaft zeigt für die realistische Erscheinung das Auge nur halb geöffnet.

Bis 1860 unterscheiden wir übrigens in Belgien deutlich zwei Schulen, die noch immer unter dem Einfluß von Navez und seinem Schwiegersohn und Nachfolger Portaels stehende halb classisch-akademische zu Brüssel und die von Wappers und de Keyser begränzte coloristische zu Antwerpen. Gallait, Wiertz,

Leys und Guffens gehen nebenher ihre besonderen Wege. Die Kunstthätigkeit im Allgemeinen ist enorm, und selbst über die beiden Hauptstädte hinaus verbreitet. Auch außerhalb der Provinzialakademien, welche wir zum Theil, wie Löwen unter Mathieu, Mons unter van Ysendyck, Namur unter Marinus, Gent unter Vanderhaert und Canneel, Lüttich unter Vieillevoye tüchtig geleitet finden, besitzen schon damals viele Städte ihre Meister von Verdienst, welche der Zugkraft von Paris oder Brüssel Widerstand leisteten.

Nach 1860 vollzog sich der Bruch mit der Vergangenheit und Tradition, welcher vorher nur dem Classicismus gegolten, durchgreifender. Die Jugend wendet sich in hellen Haufen dem Banner rücksichtsloser Realität zu. Anfangs allerdings nicht ohne die Zerfahrenheit, wie sie bei einer solchen Secession von den akademischen Herden unausbleiblich ist. Erst mit der Gründung des Cercle d'artistes 1868, welchem 1871 in der Zeitschrift „Art libre" überdieß ein glücklich redigirtes Organ erwuchs, gelangte das revolutionäre Element auch zu genossenschaftlicher Geschlossenheit, wenn auch der Widerstand der Conservativen, die sich alle Mühe gaben den Stürmern den Zugang zu den Salons zu erschweren, nur sehr allmälig erlahmte. Das Programm war auch anziehend genug. Denn der absoluten Befreiung der Individualität jedweder Art stand nur der gemeinsame Grundsatz des unbedingten Losreißens von allen traditionellen Systemen und Ateliermaximen gegenüber. Es blieb Jedem freigestellt, mit den eigenen Augen die Naturwirklichkeit zu erfassen und sie mit den eigenen Mitteln wiederzugeben.

Wenn aber dem Streben nach nackter Wahrheit die Rücksicht auf ideale Schönheit und auf künstlich gesteigerten Eklat weichen mußte, so lag darin ein empfindlicher Verlust, nemlich der des Gefallens. Dazu kam, daß man namentlich anfangs leicht über das Ziel hinausschoß. Um nicht in die traditionelle

Tonsprache zu verfallen, gerieth man in rudimentäres, trockenes Colorit. Um der idealisirenden Zeichnung und Composition aus dem Wege zu gehen, mochte es Manchem als einfachstes Auskunftsmittel erscheinen, das Zeichnen überhaupt zu vernachlässigen, und da es ja schwer war, das einmal angeeignete akademische Zeichnen wieder ganz abzuschütteln, erschien es sicherer, sich überhaupt mit den elementaren Zeichnungskenntnissen nicht weiter zu belasten. Es war sonach unvermeidlich, daß die strenge Enthaltung von der Milch der Akademien und von der Kost der Ateliertradition zu einer Art von Askese hinsichtlich der Linienschönheit des Nackten wie der Draperie, zu prosaischer Nüchternheit in der Composition und zu Farbenarmuth im Colorit führte. Allein wie genialen Kräften die Auswege sich von selbst eröffneten, so war zu erwarten, daß durch deren Beispiel und dazu die allgemeine Erfahrung auch in weiteren Kreisen bald die crüdesten Ecken sich abschleifen und die Schwierigkeiten sich ebnen würden.

Daß vor den neuen Principien die Historienmalerei, noch 1860 das leitende Fach, in den Hintergrund treten mußte, ist selbstverständlich. Im gegenwärtigen Augenblicke ist die Zahl ihrer Vertreter eine sehr geringe, und entfällt von dieser der größere Theil auf die sich stetig verringernden Anhänger der conservativen Richtung. Wenn ein Historienbild auf Verlangen einer Behörde oder Commune zur Decoration öffentlicher Gebäude verlangt wird, findet sich auch noch ein Epigone der de Keyser oder Gallait, wie für Hennebicq's Malereien im Stadthause zu Mons. Im historischen Staffeleibilde dieser Richtung vermöchte ich sonst nur Ferdinand Pauwels, der sich um die Einführung belgischer Kunstweise in Weimar, dem deutschen Vororte derselben, große Verdienste erworben hat, und den Antwerpener Charles Doms zu nennen, welcher letztere sich voraussichtlich bald ganz auf das Bildniß gedrängt sehen wird.

Die archaisirenden Richtungen eines Leys und Guffens scheinen die Gebrüder Albrecht und Juliaan de Vriendt in Brüssel in einer gewissen Verschmelzung in die Gegenwart herüberretten zu wollen. Ein solches Ziel verrathen wenigstens ihre Werke, wenn auch ihr 1871 im **Journal des Beaux-Arts** niedergelegtes Programm demselben theilweise widerspricht. Freilich hatte auch Leys den von de Vriendt vertretenen Grundsätzen, daß die Kunst „den innigsten Einklang der Gestaltung mit der Composition verlange“, und daß „die äußere Form eines Kunstwerkes die logische Consequenz der Idee, aus welcher es entsprungen, sein soll“, bis zu einem gewissen Grade gehuldigt. In der That gelangen die de Vriendt, wenn auch in einer mehr in Grau als in Braun gestimmten Tonalität, zu einer ähnlichen Trockenheit und Härte, ja selbst zu noch mehr Starrheit wie Leys. Auch ihr Aufenthalt in Jerusalem, welcher mehr religiöse Stoffe an die mittelalterlich-niederländischen der früheren Zeit setzte, brachte keine erhöhte Lebenswahrheit in ihr Schaffen.

Derselbe Aufenthalt wirkte wesentlich anders bei Charles Verlat, welcher in der Weise de Keyser's begonnen hatte, aber in Paris weitergebildet in unruhiger Stoffmannigfaltigkeit sich den verschiedensten Eindrücken hingab. Sah man seine Werke in den Separatausstellungen zu Antwerpen und Brüssel 1877 und 1880 zusammen, so glaubte man kaum, daß seine bald entschieden realistischen bald von Snyders oder Hondekoeter beeinflußten Thierstücke, seine trefflichen Bildnisse, oder eine halbvenetianische Santa Conversazione wie eine halbrömische Pietà von einer und derselben Künstlerhand herrührten. Einheitlicher wurde sein Realismus erst mit der palästinischen Reise, welcher eine Reihe von orientalischen Genredarstellungen, Thier- und Landschaftbildern, namentlich aber von religiösen Malereien entsprangen. Freilich kamen bei dieser Realisirung der christlichen

Ideale Belebung und Beseelung zu kurz, und es bleibt nichts übrig als versteinerte äußerliche Wahrheit. — Die Erfolge der de Vriendt und Verlat können allerdings die belgische Kunst nicht besonders ermuntern, dem französischen Vorbilde mit dem Suchen im Oriente weiter nachzugehen. In der That kamen viele belgische Maler, welche wie Portaels, Slingeneyer, Ad. Dillens, Eug. Verdyen, Claus und Robie orientalische Studienreisen gemacht, ohne irgend ein nachhaltiges Ergebniß zurück. Sobald sie wieder an ihrer vlämischen Staffelei saßen, malten sie vlämisch weiter wie vor ihrer Reise.

Ein moderner Historienmaler Belgiens muß indeß als der bedeutendste besonders hervorgehoben werden: Emile Wauters in Brüssel. Er hatte an die frühere Art der de Vriendt angeknüpft, aber seine anfänglich düstere schwärzliche Tonstimmung zu immer hellerem Grau aufgelichtet. Dazu war ihm der Compromiß zwischen historischer Auffassung und realistischer Behandlung mehr als irgend einem anderen seiner Zeitgenossen gelungen, so daß seine monumentalen Arbeiten für das Stadthaus zu Brüssel bezüglich der Zukunft der Historienmalerei auf realistischer Basis wirklich noch Einiges hoffen lassen. Allein auch er mußte trotzdem erkennen, daß seine Stärke doch mehr im Bildnisse und überhaupt in einer Bethätigung liege, welche mehr Unmittelbarkeit des Naturstudiums zuließ.

Die Strömung der Gegenwart weist aber so unzweifelhaft auf die bedingungslose Hingebung an das Vorbild der Natur hinsichtlich des Gegenstandes wie der Wiedergabe desselben, daß sich die Kunst nur mehr ausnahmsweise mit Stoffen befassen kann, die außerhalb unseres Sehkreises liegen. Deßhalb kann der Schwerpunkt der modernen Kunst nur im Bildniß, im Genre, in der Landschaft und im Stillleben liegen, in welchen Gebieten dem Künstler der Verkehr mit der Wirklichkeit unbegränzt zu Gebote steht.

Sonach beschränkt sich auch das Genre im Wesentlichen auf das Gebiet des gegenwärtigen Lebens, und das weite Feld des historischen Genre entzieht sich mehr und mehr der Bearbeitung, soweit nicht ausreichende Materialien für Costüm und Geräthe, an gleichzeitigen Bildnissen u. s. w. vorliegen. Bemerkenswerth ist aber, daß die beiden Hauptgruppen, wie sie schon das altniederländische Sittenbild gezeigt hat, nemlich die scharf unterschiedenen Gattungen des gemeinen und des vornehmen Genre, in Belgien bleiben. Nur wird der modernen Entwicklung entsprechend, der Gegensatz zwischen Arm und Reich bedenklicher: die Armuth, welcher die Teniers-Brouwer'sche Kunst Humor und Genuß gelassen, wird zum trostlosen Elend, der Reichthum, bei den Terborch Dou und Mieris mehr zurückgezogene bürgerliche Wohlhäbigkeit, äußert sich in raffinirtem Luxus.

Unter den Genremeistern der Armuth und entbehrungsvollen Arbeit steht Charles de Groux (1825—1870) obenan. Man kann ihn aber keineswegs den Maler des Volkes schlechthin nennen. Denn das arbeitende Volk hat ja auch, selbst wenn es in noch so beschränkten Verhältnissen von der Hand in den Mund lebt, seine Zufriedenheit, sein Glück und seinen Genuß im bescheidenen Rahmen. De Groux aber kennt nur die Nachtseiten dieses Lebens: das Volksdasein und namentlich das Familienleben der arbeitenden Klassen ist vor seinen Augen mit einem melancholischen Crêpe überspannt. Er findet nur Elend, Laster, Leiden, Krankheit, Agonie heraus, und macht aus seiner Kunst eine Klinik, überdieß eine Klinik der Unheilbaren. Dabei steckt in seinen magern und hohlwangigen, insgesammt dem Kirchhofe nahen Gestalten keinerlei romantische Schmerzseligkeit, wie auch keine eigentlich socialistische Tendenz. Aber eine Wahrheit, die nicht wie bei Leys sich blos auf die Haut erstreckt, sondern bis in's Mark und in die tiefste Tiefe dringt. Strotzt Courbet von Leben, Kraft und Gesundheit, so ist de Groux der Maler

des Selbstleidens, der Erschöpfung und des Todes. Ueberall Rettungslosigkeit, doppelt schmerzlich dann, wenn die Umstände neben dem schweren Ringen den unverschuldeten Untergang verrathen. Alles dieß aber spricht sich nicht minder deutlich als in den Gestalten in dem höchst harmonischen Ton aus, der keine Klärung mehr verheißend in seiner dämmerigen Regentagsstimmung und feuchtdunklen Winteratmosphäre ebenso drastisch mitwirkt, als die Freudlosigkeit jedes Pinselstriches und die Unklarheit und Skizzenhaftigkeit der Ausführung. Im Uebrigen spricht eine Aufzählung seiner hervorragenderen Werke deutlich genug: die Abreise des Conscribirten, der Aschermittwoch, das Tischgebet der armen Familie, der Streit im Wirthshause, die Wallfahrten nach S. Guidon und nach Dieghem, der Trunkenbold u. s. w. sind ebenso viele düstere Blätter pessimistischer Trostlosigkeit.

Der tiefe Eindruck, welchen de Groux' Werke machen mußten, erweckte natürlich Nachfolger. Selbst Künstler von ganz anderer Gemüthsart, wie Lambrichs und A. Stevens, konnten sich in ihren früheren Werken seinem Einflusse nicht entziehen. Hervorzuheben ist Constantin Meunier, welchem etwa noch die beiden Oyens, David und Pieter, angereiht werden können. Alexander Struys, längere Zeit wie Pauwels in Weimar thätig, ist von geringerer Stimmung. Etwas anderer und zwar mehr allegorischer Richtung aber erscheint Léopold Speekaert, der seiner „Frau aus dem Volke" Darstellungen des Pauperismus, der Lügenhaftigkeit, Tunkenheit, des religiösen Fanatismus u. s. w. folgen ließ, übrigens auch durch seine Bildnisse, Landschaften, Blumenbilder und Stillleben gezeigt hat, daß er in allen Sätteln gerecht sei.

Einen merkwürdigen Gegensatz gegen de Groux bildet Alfred Stevens in Brüssel, der Maler der mondänen Modernität. Salon- und Boudoirduft, Ueppigkeit und Reiz, Befrie-

digung aller materiellen Wünsche, Comfort und Eleganz strömen bestrickend und berauschend aus allen seinen Werken, die fast ausschließend die junge Dame des Salons zum Gegenstande haben. Es sind Zeitbilder aus der „Gesellschaft“ der sechziger und siebziger Jahre, wie sie niemals treffender gemalt worden sind und welche abgesehen von dem künstlerischen ihren culturgeschichtlichen Werth immer behaupten werden. Stevens' Richtung war seit den schon 1855 und 1857 gemalten Bildern „Zu Hause“ und „Der Trost“ entschieden. Im ersteren ist eine Dame eben von einer Ausfahrt nach Hause gekommen und streckt, sich am Kamin wärmend, behaglich die Glieder, während anscheinend die Eindrücke der letzten Visiten an ihr vorüberziehen. Im zweiten stattet eine Dame in Trauer bei einer weißgekleideten Freundin einen Besuch ab, und läßt hoffen, daß ihr noch frischer Schmerz mit dem Trauerjahr sich mildern, vielleicht versiegen werde. Es folgten „die Pariserin“, „ein Morgen auf dem Lande“, „Miß Fauvette“, „der Maler und sein Modell“, „In die Welt“, „Dame in Rosa“, „Gute Nachricht“, „Herbstblumen“, „Vertraulich“, „Frühling“, „das Bad“, „die Japaneserin“. Es sind zumeist Empfindungen der Sphinxe der Gesellschaft, wie sie uns hier entgegentreten, seltener mütterlich oder verliebt als blasirt oder aufgeregt, stolz oder sich wegwerfend, emporgekommen oder gefallen, immer reizvoll und wahr, voll des intimsten Verständnisses des Seelenlebens der Modelle. Und gemalt in einer überaus feinen lebendigen Farbenstimmung, mit einer Eleganz und Nervosität, welche in jedem Pinselstrich, in jeder Farbennuance des hellen heiteren Vortrags fascinirend wirkt. Wird auch manchmal das Nackte grau und ungesund, wie in dem „Lächeln“ oder in der „Schmerzlichen Gewißheit“, streift auch manchmal die Kühnheit des Vortrags an Unverständlichkeit und Geflunker, so fehlt doch die geistreiche Auffassung niemals. Und wäre nicht das an der Gränze zwischen

Studie, Bildniß und Genre stehende Stoffgebiet des Künstlers etwas zu beschränkt, so müßte man ihn den ersten Meister Belgiens der Gegenwart nennen.

Wenigstens wurde seine Feinheit von den Nachfolgern nicht erreicht: weder von Louis Werwée noch von Charles Hermans, welcher letztere übrigens in seiner „Nachbarin“ Stevens ziemlich nahe kam und diesem in der Fähigkeit zu größeren Compositionen („Morgendämmerung“, „Ball in der Oper“, „Kinderspital in der Sonntagsbesuchstunde“) sogar überlegen ist. Das „à l'aube“, grau (gris) im Zustande der Hauptgruppe wie in der Morgenstimmung, ist auch in Deutschland bekannt geworden, wenn auch der drastische Gegensatz der vor Ausschweifung erschöpft aus dem Ballhause tretenden Gruppe und der vor Elend und Hunger schlotternden Arbeiterfamilie gerade kein erfreuliches Andenken hinterlassen konnte. Mehr durch ihre Originalität frappirend als wirklich bedeutend sind die mondänen Bildchen von Jan van Beers, der übrigens mehr Franzose geworden und durch die peinliche Subtilität der Ausführung seiner Damenköpfe manchmal an farbig retouchirte Photographien denken läßt. Die Titel seiner 1880 in Brüssel und Gent ausgestellten Werke: „Fior d'Aliza“, „Fleur de neige“, „L'Amazone“, „Fiorella“, „Cora“ u. s. w. zeigen seinen phantastischen Stoffkreis, welcher das Reale in's Imaginäre zieht, wie er auch dem begabten E. Smits eigen ist, der stets eine prismatisch irisirende Wolke zwischen sich und die Natur zu setzen scheint.

Wie wohlthätig wirken neben diesen die beiden Verhas, Frans und Jan, die Meister in der Darstellung der vornehmen Kinderwelt. Denn sie entledigen sich dieser Aufgabe mit einer Frische und Blüthe, welche die Freude aller Mütter sein muß. Zu den minder discreten Reizen des Kindesalters wie zu dem wonnigen Ausdruck von Naivetät und Genußselig-

keit in Spiel und Vergnügen paßt besser als der graue Ton der sonstigen modernen Realität der vollsäftige Farbenzauber der vlämischen Schule, zu welchem zurückkehrend die beiden Verhas den Eindruck der unmittelbaren Wahrheit wenigstens einigermaßen ins Ideal zu steigern suchen. Das prächtige Bild „Der Meister", eine Gruppe von vornehmen Kindern, die um einen tapfer drauf los kleckſenden Knaben versammelt ist, oder die allerliebste „Parade der Schuljugend anläßlich der silbernen Hochzeit des belgischen Königspaares", wobei eine Colonne festlich gekleideter Schulmädchen dem Beschauer entgegenmarschirt, das „Mittagschläfchen", von einem unter Kirschen auf dem Sopha eingeschlafenen Kind genossen, und Anderes der Art bleiben sicher jedem Betrachter unvergeßlich.

Diese Arbeiten bewegen sich jedoch schon überwiegend auf dem Boden des Bildnisses, in welchem die belgische Kunst, ähnlich wie die französische, über eine stattliche Reihe von Meistern zu gebieten hat, wenn auch vielleicht keiner derselben die Kraft und Geschlossenheit eines Bonnat erreicht. Von den vielen hervorragenden Porträtisten seit Gallait nenne ich sonst nur den in der Weise eines van Dyck vornehmen Liévin de Winne, den trefflichen Edmond Lambrichs, die schon erwähnten Wauters und Hermans und endlich den an einfacher Wahrheit den Letztgenannten ähnlichen Fontaine.

In der Landschaft setzt der geniale Hippolyte Boulenger (1837—1874) auf dem von Fourmois betretenen Wege ein. Der jungverstorbene Meister, welcher ganz in die Scenerie von Tervueren (bei Brüssel) versenkt, nicht müde wurde, dieselbe in allen Tagesstunden und Jahreszeiten zu belauschen und in deren eigenthümlichen Toneffekten zu studiren, hatte sich sofort, noch ehe es ihm vollständig gelungen war, sich von der Tradition seiner Vorfahren wie von dem direkten Einflusse der Franzosen (Millet) zu emancipiren, eine Führerstelle unter den

Revolutionären errungen und wirksamer als irgend ein anderer den Grundsatz vertreten, unter Befreiung von allen Formeln in der Darstellung der Landschaft vom ersten bis zum letzten Striche nur die Natur zu Rathe zu ziehen. Dabei legte er das Hauptgewicht auf die dominirenden Lufttöne, wodurch sich eine Einheit der Tonstimmung und eine Weiträumigkeit ergab, wie sie selbst die weitsichtigsten Panoramenmaler nie erreichten. Neben ihm sind als Hauptvertreter des Tons zu nennen der vielseitige Louis Dubois (1830—1880), dessen breiter Pinsel allerdings manchmal hart an wüste impressionistische Skizzenhaftigkeit streift, Isidore Verheyden mit seinen Jahreszeitenbildern, Jules Goethals in Witterungseffekten unerreicht, und endlich die trotz des energischen Graubraun ihrer Landschaften doch so liebenswürdige Marie Collart. Eine andere Gruppe strebt mit anerkennenswerthem Verzicht auf den Beifall der Massen in rücksichtsloser Aufopferung nach einer bis zu harter Derbheit entschiedenen Wahrheit. In dieser Richtung stehen die wallonischen Landschaften spätherbstlichen oder winterlichen Charakters von Théodore Baron obenan. Ihm schlossen sich in verschiedenen Nuancen sein direkter Nachfolger Jacques Rosseels, Alph. Asselbergs, Jos. Heymans und andere an, während auch der von Alfr. de Knyff eingeführte Intimismus damit nach Fühlung strebt, wie dieß besonders der manchmal Rousseauartige Joseph Th. Coosemans zeigt.

In der Marine gilt Paul Jean Clays in Brüssel als der Erfinder wirklich wahrer und nicht blos conventioneller Wassertöne und Wellenformen, ohne jedoch dem Vorwurfe zu entgehen in schablonenhafte Wiederholung seiner Weise verfallen zu sein. Denn in größerer Reihe gesehen, erscheint die anfänglich überraschende Beweglichkeit seiner kleinen Wellen zuletzt tupfig und buntfleckig, kurz manierirt. Sonst hebe ich besonders den durch glitzernde Lichtspiele an Strand und See hervor-

ragenden Louis Artan, sowie A. Bouvier hervor, dessen langgezogene Fluthwellen bei Sonnenuntergang oder Mondeffekten zuweilen geradezu zauberhaft wirken.

Das Thierstück geht mit der Entwicklung der Landschaft Hand in Hand. Wie diese den Charakter eines phantastischen Decorations- und Schaustückes mehr und mehr verliert, und vielmehr darnach strebt, in ehrlicher Beschränkung auf die Wirklichkeit den nährenden Acker- und Weideboden oder den sterilen Haidegrund wiederzugeben, wie ihn die keineswegs paradiesischen Wanderungen um Dörfer und Einöden thatsächlich darbieten, so erscheint auch das Zug- und Weidevieh nicht mehr in jener aufgeputzten Paradedarstellung, welche etwa einen Park beleben und verschönern könnte, sondern als das von dem dazugehörenden Boden genährte und selbst zur Nahrung gezogene und bestimmte Produkt der Natur, gesund und wahr, schlecht und recht. Ich nenne hier nur Edmond J. de Pratere und Alfred Verwée, welchen sich leicht noch eine Reihe von Genossen anreihen ließe. Besonders durch seine Hundedarstellungen ist Joseph Stevens hervorragend. Wie hier ein ganz verlustloser Aufschwung zu constatiren, so ist dieß auch mit dem meisterhaften Stillleben der Fall, welches durch die Bewegungslosigkeit seiner Modelle allerdings den realistischen Principien der Gegenwart die bequemste Folie darbietet. In diesem Gebiete ragen hervor der übrigens sehr vielseitige Paul Dubois für das todte Thier, Georgette Meunier für Blumen, Eugène Verdyen für Früchte.

Im Architekturbild scheint die Kraft zu versiegen. Namentlich ist das Interieur nahezu ausgestorben, und selbst Städteansichten, denen die romantische Epoche mit Vorliebe zugewandt, finden nur im modernsten Sinne noch einige Vertretung. Man überläßt das pittoreske Mittelalter den Archäologen und restaurirenden Architekten, während der Maler auch hierin die mo-

derne Gegenwart sucht, belebte Quais, Brücken und Boulevards. So Robert Mols in Paris.

Daß auch die Plastik Belgiens vor 1830, beherrscht von einem L. Godecharle (1750—1835) und Math. Kessels (1784—1836), in ausschließend classicistischem Fahrwasser blieb, bedarf keiner weiteren Auseinandersetzung. Aber auch nach dem Jahre der politischen Emancipation Belgiens vollzog sich die Schwenkung nach der Seite der Natur hin in diesem Kunstgebiete nur sehr langsam und allmälig. Mehr als drei Jahrzehnte hindurch zeigt die belgische Bildhauerkunst das Gepräge der Unsicherheit und des tastenden Schwankens zwischen der traditionellen Methode, der Rückkehr zu nationalen Vorbildern des 17. Jahrhunderts und frischem Naturstudium.

Drei Meister ragen in dieser Epoche durch Begabung und Produktion hervor: W. Geefs, Simonis und Fraikin, jeder in einer besonderen Richtungs- und Stoffsphäre. Obenan steht Willem Geefs, geb. 1806 zu Antwerpen, dessen erstes Auftreten so ziemlich mit der Erhebung Belgiens zusammenfällt, um den Reigen einer selten großen Zahl der verschiedenartigsten Schöpfungen zu eröffnen, die immer leicht, fast oberflächlich, aber doch nie werthlos waren. Merkwürdig ist, daß Geefs' realistische Bestrebungen im Lauf der Zeit sich nicht weiter steigerten: das der Natur nächststehende Werk seiner ganzen Thätigkeit, die höchst individuelle Statue des Grafen Frédéric Merode, des Befreiungshelden in der Blouse, und die ganz classicistisch aufgefaßte und durchgeführte Genovefa von Brabant sind sogar Schöpfungen eines und desselben Jahres (1835). War er aber sonst in Marmor- wie in Bronzearbeit und in allen Gebieten der Plastik zu Hause, so daß es schwer sein würde, zu erkennen, ob er im allegorischen Idealmonument (Liberté des Denkmals

auf Place des Martyrs) und im religiösen Fache (S. Joseph und Jesuskind) oder in geschichtlichen wie zeitgenössischen Ehrenstatuen (Rubens, Belliard, Gretry) oder endlich in der Porträtbüste besser gewesen, so folgte er doch dem Zuge der Zeit durch eine gewisse Vorliebe für romantische Sentimentalität, die sich vornehmlich in seinen zahlreichen Grabdenkmälern mit knienden, betenden und liegenden Gestalten, mit blumenstreuenden Genien, mit einer „von der Unsterblichkeit träumenden Hoffnung“ u. s. w. äußerte.

Mehr nach der Seite des Athletischen mit theatralischem Pathos und Gestus neigte sich Eugène Simonis, geb. zu Lüttich 1810, † 1882. Auch er hatte sich schon 1835 durch einen die Fahne vertheidigenden Krieger und durch ein Kind, das ein Kaninchen vor den Verfolgungen eines Kindes zu schützen sucht, bemerklich gemacht und damit einen anerkennenswerthen Anlauf zu frischem Naturstudium verrathen. Als sein Hauptwerk aber ist jedenfalls die Reiterstatue Gottfried von Bouillon's zu erachten, welche den Künstler in der dramatischen mise-en-scene besonders glücklich zeigt. Im entschiedensten Gegensatz zu ihm erscheint Ch. Aug. Fraikin, geb. 1819 zu Herenthals, welcher die Darstellung der weiblichen Schönheit zu seinem fast ausschließlichen Gegenstande genommen und hiebei dem antiken Venustypus um so weniger sich entziehen konnte, als er seinen etwas voluptuosen Nuditäten irgend einen classischen Mythos unterzulegen liebte. Seine Bacchanten, Psychen, Amphitriten, überraschten Badenden ebenso wie seine Cupidos sind übrigens nie ohne zarten Reiz, üppige Geschmeidigkeit der Glieder und delikate Durchführung. Auch in Idealdarstellungen, welche wie das „Gebet“, die „Stadt Brüssel“, „die drei Künste“ von dem erotischen Gebiet seitab liegen, vermag er sich des sinnlichen Zuges nicht zu entschlagen. Fiel ihm aber ein Ehrendenkmal zu, wie das Doppelmonument der Grafen Egmont und Horn

in Brüssel, so wußte er sich der Aufgabe zwar nicht ohne Anlehnen an Biefve oder Gallait, aber mit Männlichkeit und Vornehmheit zu entledigen.

Im Anschluß an diese drei Hauptträger der belgischen Plastik der Epoche 1830—1860 muß dann an A. Wiertz erinnert werden, welcher in seinen Colossalgruppen eine plastische Begabung gezeigt, die es nur bedauern läßt, daß sich der Maler nicht überwiegend der Bildhauerei gewidmet. Freilich kann nicht übersehen werden, daß Wiertz' Zwitterstellung es mit sich gebracht zu haben scheint, wenn seine Malerei zu plastisch, und seine Plastik zu malerisch wurde. Sonst schlossen sich an die drei Genannten eine Reihe von tüchtigen übrigens mehr oder weniger in den Bahnen der Tradition bleibenden Kräften an. An Willem Geefs zunächst dessen Brüder Joseph und Aloys Geefs, an Simonis J. J. Ducaju und G. Jehotte, an Fraikin Jos. Jacquet.

Um einen Schritt weiter auf dem Wege zur Realität gehen Bouré, de Groot, Cattier, van Hove. — Ant. F. Bouré, zunächst in den Bahnen Geefs', aber bei vielseitiger Gewandtheit in allen jenen Fällen, wo er das Gebiet der monumentalen Allegorie verlassen kann, energisch nach Fühlung mit der Natur ringend, gelangte auch seit seiner „Eidechse“ (1872) zu ziemlicher Schulunabhängigkeit. Dasselbe ist bei G. de Groot der Fall, welcher in seiner Krönung Mariens für das Portaltympanum von N. D. de la Chapelle wie in seinem Mercur noch ziemliche Strenge, in dem Bildniß des Architekten Cluysenaer und in der trefflichen Statue der „Arbeit“ für das Vestibül des Bahnhofes von Tournai aber ein intimes von italienischem Cinquecento geläutertes Eingehen auf die Natur gezeigt hat. Auch A. P. Cattier, in seinen Allegorien von „Idylle“ und „Krieg“ noch im Bann der Schule, emancipirt sich in der „Daphnis“ und insbesondere in dem Monument John Cockerill's

zu voller realistischer Selbständigkeit. V. de Hove endlich entwickelt Fraikin's Idealrichtung mehr nach der menschlichen Seite in der „guten und schlechten Mutter“, der „säugenden Mutter“, dem „mit der Katze spielenden Kinde“ u. s. w.

Neben der noch immer sich fortfristenden Tradition, die nach wie vor durch schöne Linien, geschmackvoll bewegte Silhouette und theatralisches Arrangement die fehlende Innerlichkeit vergessen machte, überwogen in den Ausstellungen der 70er Jahre mehr und mehr die Realisten. Man kann sagen, daß in dieser Richtung Ad. Ferd. Fassin es war, welcher zuerst die volle Energie der Naturwahrheit in der belgischen Plastik zum Durchbruch brachte, nemlich mit dem 1863 ausgestellten Acquajuolo napolitano. Selbst ältere und schon bewährte Künstler, wie die letztgenannten, empfanden den Einfluß des epochemachenden Werkes, und begriffen, daß damit Richtung und Ziel der ganzen Zeitströmung zum Ausdruck gebracht war. Noch empfänglicher freilich waren die jüngeren Kräfte, denen das Ueberwinden der traditionellen Routine geringere Schwierigkeit bereitete. Als die talentvollsten mögen unter diesen Paul de Vigne, Th. Vinçotte, P. Ch. van der Stappen und Ch. Brunin hervorgehoben werden. Wie alle von den Genannten nicht unberührt von französischen Einflüssen erscheinen, so verräth ein gelegentliches Anlehnen an die florentinischen Quattrocentisten, wie wir es z. B. in de Vigne's Fiesole und Vinçotte's Giotto finden, die direkte Inspiration von Dubois. Bei den realistischen Werken Brunin's dagegen, wie la Milanese, la Ciocciara, la Napolitana, die Tauben von S. Marco u. s. w. verbindet sich mit dem französischen Element auch der Einfluß italienischer Meißelvirtuosität. Von beidem verrathen auch die Werke Léon Mignon's, soweit sie Thierstücke sind, die deutlichsten Spuren, wie das auch von Künstlern nicht anders möglich, welche ihr Atelier wenigstens zeitweise in Paris

aufgeschlagen und längere Studienreisen in Italien gemacht haben. Die Stier- und Hundedarstellungen Mignon's stehen übrigens den besten französischen Thierstücken kaum nach.

Wie die realistischen Bestrebungen in Frankreich und Belgien mit Studien nach den florentinischen Quattrocentisten sich vereinigen konnten, so vertrugen sie nicht minder ein Zurückgreifen zu nationalen Vorbildern, deren Inspiration übrigens in Belgien auch schon vor 1860 namentlich in den Gruppen Geefs' und Simonis' bemerkbar geworden war. Die Ambiorixe und Boduognats, die Prometheuse, Kains und ähnliche Kraft- und Muskelstücke verriethen in Linienführung und Formensprache neben dem antiken Vorbild immer noch einige Rücksicht auf den gewaltigen aber doch auch stark barocken Körperkanon des größten Antwerpeners. War auch damit ein ähnlicher Mißgriff nicht ausgeschlossen, wie ihn David beging, indem nun die Plastik ebenso von der Malerei entlehnte, wie einst David seine Malerei aus plastischen Vorbildern entwickelte, so hatte das Vorgehen der belgischen Bildhauer wenigstens den Vorzug eines nationalen Standpunktes, welcher möglicherweise dem Typus der dortigen Bildnerei eine berechtigte Eigenart verleihen kann. Am correctesten verfährt dabei allerdings F. de Deckers in einigen augenscheinlich an Duquesnoy, mithin an einen Meister seiner eigenen Kunst, sich anlehnenden Werken. Aber auch de Kesel's „Nach dem Bade" zeigt, wie weit man nicht ohne Vortheil in der üppigen Fleischigkeit und weichen Fülle der rubensischen Schule gehen könne, während der begabte Lambeaux in seinem „Unglück", „Sa pater" und „Dis bonjour" mit Erfolg sogar an die dralle Derbheit eines Jordaens anzuknüpfen scheint. Unserer Meinung nach ist neben der mehr internationalen Strömung des absoluten Realismus auch diesem Seitenzweig der belgischen Plastik einige Zukunft nicht abzusprechen.

Wie die Plastik, so verharrte auch die Architektur überlange bei der Classicität des Empire. Louis Roelandt's Universitätsbau zu Gent (1826 vollendet) oder Tilman Fr. Suys' Porte Guillaume wie der später demolirte Pavillon Cazeaux in Brüssel entsprangen den Studien am Forum Romanum wie am Pariser Pantheon, sowie sie seit Soufflot's Tagen von Paris aus diktirt worden waren. Doch erreichten diese Werke wie die älteren Palastbauten Brüssels die Großartigkeit der Pariser Vorbilder nicht und standen namentlich weit hinter den Werken der deutschen Classicisten, eines Schinkel und selbst Klenze zurück, welche ihre ungleich höhere Bedeutung der Purificirung der Architekturformen und Verhältnisse durch das Studium der hellenischen Denkmäler verdankten, wovon man in Belgien wenigstens im praktischen Sinne keine Spur findet. Welcher Geschmacksverwirrung aber Suys fähig war, zeigt er in der Josephskirche zu Brüssel, in welcher er es über sich brachte, gothische Gurtungen auf korinthische Säulen zu stützen.

Mit der Selbständigkeit Belgiens lockerte sich zwar auch hier wie in den übrigen Künsten der classicistische Bann. Wie schwerfällig und langsam aber dieß geschah, zeigen noch die Bahnhofbauten von Coppens und Payen in Brüssel, wo selbst die dringendsten Zweckanforderungen die öden Fesseln nicht ganz zu sprengen vermochten. Es bedurfte einiger Jahrzehnte ernster geschichtlicher und archäologischer Studien, um über das beschränkte Architektenbrevier hinaus zu kommen, und mit dem allmälig wiederkehrenden Geschmack und constructiven Geschick für die Baustyle des Mittelalters und der Renaissance diesen das Feld zu erschließen.

Zunächst erwarb Dumont das Verdienst in der Bonifaziuskirche zu Ixelles wie in der Kirche zu Wancercée-Baulet den gothischen Baustyl zu rehabilitiren. Daß es dabei nicht zu Re-

sultaten kam, wie in der Viollet-le-Duc'schen Schule, lag freilich in den Bedingungen des Landes, welches in seinen Kirchenbauten des Mittelalters durchaus nicht auf der Höhe von Frankreich oder Deutschland steht. Für den Profanbau aber, zu welchem die Stadthäuser Belgiens weit günstigere Anhaltspunkte dargeboten hätten, griff man selten zu romantischen und wenn dieß geschah lieber zu auswärtigen Vorbildern, wie z. B. Dumont selbst, nachdem er ein Zellengefängniß in England gebaut, den Tudorstyl auch in Belgien zu importiren strebte. Erst später haben L. de Curte, V. Jamaer, A. F. Schoy Licot meist durch verdienstliche Restaurationsarbeiten einen engeren Anschluß an die Denkmäler des Landes wie eine gründlichere Kenntniß ihrer stylistischen Eigenthümlichkeit auch für Neubauten bewirkt.

Den modernen Anschauungen und Bedürfnissen mußte indeß die Wiederaufnahme der Renaissance ungleich mehr entsprechen. Doch fand die italienische keinen Boden, und wenn auch nach Werken von Bramante und Sangallo in den Akademien gezeichnet wurde, so fiel es Niemandem ein darnach auch zu bauen. Eine Zeit lang schien sich Belgien in architektonischer Beziehung dergestalt von Frankreich abhängig stellen zu wollen, daß es sich nur mehr um die Frage handelte, ob style Louis XIII, XIV oder XVI zur Anwendung kommen solle. A. Cluysenaer scheint diesen Weg zuerst betreten zu haben, wurde aber von Balat in Schatten gestellt, der mit einem seltenen Sinn für schöne Verhältnisse ausgestattet, durch diese seine stylistische Unsicherheit und Zerfahrenheit vergessen machte. Durchaus französisch sind auch die Einflüsse, welche Poelaert verräth, der durch seinen Brüsseler Justizpalast in neuerer Zeit wohl ebenso viel von sich reden machte als Garnier mit der Pariser Oper. Daß von seinen größeren Werken nur die 1859 enthüllte Congreßsäule von ihm selbst vollendet

werden konnte, liegt wohl in seiner Unfähigkeit mit den gebotenen Mitteln zu wirthschaften, wie denn die übrigens keineswegs rühmenswerthe gothische Kirche zu Leaken und die in Renaissance gebaute Katharinenkirche zu Brüssel bis auf den heutigen Tag unvollendet stehen. Als eine stupende Ueberschwänglichkeit aber muß der Fünfzig-Millionen-Bau des Justizpalastes bezeichnet werden, der nach Maßstab und kalt classischer Opulenz freilich auf die Hauptstadt des Landes wie auf dessen Finanzen drückt, und jedenfalls von der Rechtspflege und materiellen Leistungsfähigkeit Belgiens einen höheren Begriff giebt als von dessen Baukunst.

Erfreulicher war die Rückkehr zur belgischen Architektur des 17. Jahrhunderts, wie sie von Beyaert angebahnt worden ist. Der Künstler hatte die Banque nationale zu Brüssel noch im Styl Louis' XVI. gebaut, in der Bank zu Antwerpen wie in der Banque de Belgique zu Brüssel aber den Ton der vlämischen Bauweise der Rubenszeit auf das entschiedenste angeschlagen. Ihm folgte Janlet, der mit seiner belgischen Façade auf der Pariser Ausstellung 1878 einen seltenen Erfolg errang, in praktischer Ausführung einer solchen an der Ecole communale auf Pl. Vieux Marché zu Brüssel aber dem Vorwurfe nicht entging, daß eine so üppige Behandlung mit dem Zweck des Gebäudes nicht im Einklang stehe. J. J. van Yzendyk wenigstens fand eine passendere Gelegenheit zur Entfaltung des Rubensbarockstyles in der Maison communale zu Anderlecht, welche übrigens geradezu als Imitation eines Werkes aus dem 17. Jahrhundert betrachtet werden kann. Im Haus- und Kirchenbau verfuhr der Künstler übrigens freier und moderner und wirkte dadurch auf ähnlichen Wegen wie die Mehrzahl der tüchtigen Architekten, welche der stupenden Bauthätigkeit Brüssels und Antwerpens, wie sie namentlich seit der Brüsseler Boulevardconcurrenz 1875 erwacht ist, genügen. Ob

sich daraus eine bestimmte Stylphase für Belgien entwickeln wird, ist zur Zeit nicht abzusehen, aber allerdings scheint der Typus des Tages, sowie er sich etwa in den beiden hervorragendsten Architekten Antwerpens, Baeckelmans (Justizpalast zu Antwerpen) und Schadde (Börse daselbst) darstellt, aus einem Compromiß französischer und einheimischer Bauweise aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts sich bilden zu wollen.

Drittes Capitel.

Italien. Schweiz. Spanien.

Ist schon in Belgien, dem großentheils wallonischen Stamme der Bevölkerung entsprechend, durch das ganze neunzehnte Jahrhundert hindurch der französische Einfluß auf die Kunstentwicklung ein überaus großer, so kann man von den übrigen romanischen Völkern mit Entschiedenheit sagen, daß sie ihre Parole mehr oder weniger direkt von Paris empfingen. Diese fand aber nicht, wie in Belgien, den Wiederhall des allgemeinen Volksinteresses, dessen Entgegenkommen wohl im Stande ist, auch Fremdem mit der Zeit einen nationalen Klang zu verleihen. Die Völker betrachteten die Kunst als entbehrlichen Luxus und verurtheilten sie dadurch zu einer Treibhausexistenz, welche auf ihre Entwicklung nicht ohne Einfluß bleiben konnte. Denn sie gewann dadurch weder ein nationales, noch ein wahrhaft internationales Gepräge. Ihre Entfaltung erreichte kaum die politische Bedeutung der betreffenden Länder, namentlich aber nicht jenen tonangebenden Charakter, welchen die französische, deutsche und selbst belgische Kunst zeigt.

Deshalb stellt sich der Verfasser in der Darstellung ihres Zustandes auf einen anderen Standpunkt, als der deutschen, französischen und belgischen Kunst gegenüber. Die geschichtliche

Arbeit verwandelt sich ganz von selbst in ein skizzenhaftes Bild und der Schriftsteller wird selbst zum Impressionisten. Da die Führer der verschiedenen Richtungen nicht im eigenen Boden wurzeln, sondern einer fremden Schule entwachsen lediglich als Verbreiter der vorgefundenen Principien und nicht als die Begründer derselben zu erachten sind, so entbehren sie auch jener originalen und individuellen Bedeutung, wie sie den hervorragenderen französischen, deutschen und bis zu einem gewissen Grade selbst belgischen Meistern innewohnt. Da demnach das Interesse fehlt, welches nur die bahnbrechenden Meister zu erwecken vermögen, so können wir uns nur mit dem Eindrucke beschäftigen, welchen der Stand der Kunst ganz im Allgemeinen macht. Wenn wir daher einzelne Künstlerpersönlichkeiten heranziehen, so kann dieß nicht immer nach Maßgabe ihrer Bedeutung geschehen, sondern sind dieselben häufig lediglich als Beispiele für eine ganze Richtung zu betrachten, deren Auswahl vielleicht nicht ganz gerechtfertigt ist. Mehr würde übrigens auch der dürftige Stand der Vorarbeiten und die Beschränkung auf das Studium von einem halben Dutzend internationaler Ausstellungen wie etlicher Landesgalerien nicht ermöglichen.

Während die französische Kunst in der Hauptsache für das eigene Land arbeitet, schafft Italien hauptsächlich für seine auswärtigen Besucher. Wohl hat Italien, das erst seit Kurzem seine politische Selbständigkeit errungen, in neuester Zeit auch angefangen, sich von der materiellen Abhängigkeit der Fremden dadurch zu befreien, daß es neben die passive Ausbeutung der Besucher eine gesteigerte wirthschaftliche und industrielle Thätigkeit setzt. Allein immer noch bleibt es mehr als wünschenswerth ist, von dem Goldregen abhängig, mit welchem die Fremden das Land befruchten und namentlich die Städte nähren. Gelangt

doch auch jetzt von dem, was Italien an Kunst producirt, noch immer ein größerer Theil in die Hände der transatlantischen Reisenden, als von den Italienern selbst consumirt wird. Kein Wunder daher, wenn die Kunst selbst einen darauf berechneten Zuschnitt bekommt und wenn die Werke geradezu auf die Abnahme von Fremden hin geschaffen werden. Das aber giebt nothwendig der Schöpfung selbst den Eindruck des Venalen und der Exportindustrie und unterwirft sie vorab dem Modegeschmack des reichen reisenden Publikums. Die erste Frage, wenn nicht die einzige, wird daher wohl die Frage nach der Gangbarkeit des Artikels sein, und wenn eine künstlerische Ueberzeugung überhaupt dabei noch in Betracht kommen kann, so ist sie doch weit weniger als in Deutschland oder Frankreich das leitende Princip. Selbst tüchtige Kräfte — und es fehlt in Italien keineswegs an Talenten — treten nicht leicht in Opposition gegen den vorherrschenden Geschmack der Abnehmer, wie dieß die charaktervolle Bornirtheit deutscher Künstler so oft zeigt. Die Italiener bewahren eine einmal betretene Richtung nur dann, wenn sie sich überzeugen, daß sie zündend, d. h. klingend wirkt. Der höchste Erfolg ist ein merkantiler und die Bedeutung eines Künstlers wird nicht nach fachmännischem Urtheil sondern nach Rentabilitätsergebnissen bemessen.

Immerhin ist es erfreulich zu constatiren, daß seit der Unificirung Italiens der Aufschwung der italienischen Kunst ein enormer ist. Denn wenn sich auch die Plastik seit den Tagen Canova's ziemlich ununterbrochen fortgefristet, so war doch die italienische Malerei in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts fast so viel wie todt. Dieß Feld schien ganz den zahlreichen in Italien arbeitenden Fremden geräumt und kaum ein italienischer Meister durfte es wagen, mit den hervorragenderen Meistern von jenseits der Alpen zu concurriren. Welcher könnte z. B. einem Cornelius, Overbeck, Kaulbach, Rottmann, Schwind,

Preller, einem Ingres, Flandrin, Delacroix, Delaroche, Robert, Decamps, Meissonier, einem Gallait oder Leys ebenbürtig gegenübergestellt werden? Und ist es auch in Paris, Brüssel, München, Berlin, Dresden u. s. w. nicht allzu erfreulich, den Schritt von den Gemäldesälen der alten Meister in jene der neuen zu machen, so giebt es doch kaum ein niederschlagenderes Gefühl als jenes, welches man beim Ueberschreiten der Schwelle zwischen den alten und den neuen Werken in der Akademie zu Venedig oder beim Ersteigen der Treppe empfindet, die in der Akademie zu Florenz von der Sammlung der Quattrocentisten zu den Gemäldesälen der Meister des 19. Jahrhunderts führt.

Historienmaler wie Fr. Hayez, E. Pagliano, R. Gianetti, A. Zona, St. Ussi und wer etwa von den älteren Professoren noch dazu gehört, erschwangen sich nur selten vom geschichtlichen Genre zum Geschichtsbild, gewiß aber in diesem nie zu einem genialen Wurf. Und doch drängte unter dem über die Alpen kommenden Einflusse noch in den sechziger Jahren, als freilich Romantik und Idealismus bereits in den letzten Zügen lag, der Zeitgeschmack noch nach der Historie, welche man durch archäologische und Costümstudien genießbar zu erhalten strebte. Beides konnte freilich nur das historische Genre retten, welches das Eindringen des realistischen Elements eher vertrug als die monumentale Historienmalerei, und um so leichter, je sorgfältiger man sich in den Culturscenen aus dem alltäglichen Leben verschiedener Zeitalter jeder speziell historischen Bedeutsamkeit enthielt. Jetzt ist das eigentliche Geschichtsbild überreifen Akademieprofessoren oder unreifen Akademieschülern überlassen, im Uebrigen giebt es in Italien noch ausgesprochener als sonst irgendwo nur mehr zwei Gattungen von Malerei, Genre und Landschaft.

Die Italiener zeichnen sich durch eine besondere Gabe leichter Aneignung und Assimilirung der ihnen vor Augen kommen-

den Methoden und Handgriffe aus, welche es ihnen ermöglicht, in kürzester Zeit technisch eine ähnliche Höhe zu erreichen, wie sie in den Vorbildern vorliegt. Dazu ist das angeborene technische Talent vielleicht verbreiteter als in irgend einem anderen Lande außer den Niederlanden, was einen verhältnißmäßig großen Umfang von Geschicklichkeit unterstützt. Das hindert jedoch nicht, daß sich bei ziemlich allgemeiner Verwandtschaft an Leerheit des Gehaltes doch einiger Unterschied zwischen den hervorragenderen Kunstplätzen bemerklich machte, und zwar sowohl in Hinsicht auf das Stoffgebiet wie auf die Darstellungsweise. Rom und Florenz, die übrigens augenscheinlich gegen Mailand, Venedig und Neapel zurücktreten, klammern sich noch gerne an das historische Genre und werden auch, wie es scheint, durch die alte Kunst an dem frischen Eintreten in die modernen Richtungen gehindert, wodurch ein Zwitterzustand entsteht, der nicht ohne Nachtheil sein kann. Mailand huldigt, der modernen Eleganz seiner Erscheinung ganz entsprechend, vorzugsweise dem Salongenre. Venedig mehr dem Straßengenre, welchem allerdings leicht ein noch höherer coloristischer Reiz und noch packendere Realität abzugewinnen ist, als dem gezierten Salonbild der reicheren lombardischen Rivalin. Neapel mit der betäubenden Buntheit seiner Via di Roma nebst deren belebtesten Nebenstraßen endlich gefällt sich in Farbenorgien wie in crassem Realismus.

Rom vorab, das sich mit Mühe aus den classicistischen Banden losgerungen, um sich zunächst in coloristische Effektstücke zu stürzen, findet Angesichts der widerstrebenden Einflüsse der zu Gast weilenden Künstler aller Nationen selten ein maßvolles Gleichgewicht. Kein einziger von den dermalen thätigen römischen Malern erhebt sich zu einer in weitere Kreise dringenden Bedeutung. Vielleicht könnte man Pio Joris voranstellen, doch auch er erscheint zu abhängig von dem Spanier Fortuny,

dessen phänomenale Erscheinung sich hauptsächlich in Rom entfaltete, als daß er eine besondere Stellung beanspruchen könnte. Ein R. Bompiani, M. Cammarano, V. Laccetti, S. Vannutelli, J. Piancastelli im Gebiet des Genre oder der einigermaßen an Achenbach gemahnende E. Corrodi, ein geborener Züricher, und A. Vertunni in der Landschaft erheben sich wenig über Durchschnittserscheinungen geschickter Mittelmäßigkeit.

In Florenz kann ein St. Ussi, welcher kaum mit einem Robert-Fleury auf eine Linie gestellt werden kann, wenn er auch in den sechziger Jahren zu Paris einiges Aufsehen erregte, als das bewährteste Haupt der Schule gelten. Mit ihm wird die Historie auch in der Arnostadt zu Grabe gehen. Dagegen beschäftigt außer dem geschickten A. Cassioli, dessen antike wie mittelalterliche Genrebilder nicht ohne Verdienst sind, die Renaissance eine Reihe von routinirten Costümmalern. Sonst sind P. Saltini mit seinen Campagnolen, G. Gastagnola mit verzückten Kuttenträgern, der weichliche G. Chierici oder der moderne Realist T. Signorini unter den älteren, F. Vinea mit seiner effektvollen aber etwas brutalen Sincerität unter den neuesten Führern der modernen Richtung die hervorragendsten Meister des Genregebietes. Fügen wir dazu noch die Gebrüder Markó oder C. Bertolla für die Landschaft, J. Fattori für das Thierstück (Pferde) wie D. Pessenti als Vertreter des Interieurs, so sind wir mit den Erwähnungen soweit und vielleicht sogar weiter gegangen, als unser Raum erlaubt.

Der Stolz der mailändischen und überhaupt lombardischen Malerei älterer Generation sind die Induno's, vorab Girolamo, geb. 1827. Merkwürdig aber bezeichnend für die italienische Kunst im Allgemeinen ist, daß dieser Meister, der doch selbst sein Leben wiederholt für das Vaterland eingesetzt (er soll 1848 bei der Vertheidigung Roms nicht weniger als zwanzig Wunden empfangen haben) in seinen Bildern davon

sehr wenig wiederspiegelt, sondern meist im harmlosesten Genre sich erging und als liebenswürdiger Colorist in seiner Kunst sich im Ganzen ziemlich kalt und leblos verhielt. Im Anschluß an ihn wie dann auch vorzugsweise an einige Belgier, einen Willems und zum Theil auch Stevens gefielen sich überhaupt die tüchtigeren Kräfte in Scenen aus dem vornehmen Leben, wofür Mailand selbst, an Reichthum und Eleganz Brüssel einigermaßen verwandt, eine nicht geringe Absatzquelle darbot. In diesem Gebiete ist wohl Luigi Busi in Mailand und Bologna wirkend der Hervorragendste. Sonst heben wir noch E. Pagliano und den terborchartigen oder richtiger einem Meissonier verwandten P. Bouvier heraus. Dem eleganten Genre ferner steht R. Venturi und neuestens der energische Em. Magistretti, welcher mit seinem fast an Historienmalerei streifenden Zeitbilde „Mailand bei der Nachricht vom Tode Victor Emanuel's" in der letzten Mailänder Ausstellung verdientes Aufsehen erregt hat. Der lombardischen Schule aber kann der tüchtige Alb. Pasini aus Busseto bei Parma nur zum Theil beigezählt werden, da er durch Schule und Thätigkeit mehr als Franzose zu betrachten ist. Seine meist dem Orient entnommenen Werke lassen ihn auch namentlich durch die Feinheit des Architekturbeiwerks selbst in Paris zu den gesuchtesten Kleinmeistern zählen. Dem Impressionismus endlich scheint Moise Bianchi nicht ohne Erfolg zu huldigen.

Mehr malerische Anregung als Mailand mußte allerdings Venedig gewähren, das ja selbst das reichste und farbigste Genre-, Architektur- und Landschaftsbild darstellt. Trotzdem schienen die Venetianer dafür beinahe blind in der Zeit, als die Familie Blaas dort ihre nicht unbedeutende Wirksamkeit entfaltete. Tonangebend aber wurde hauptsächlich Luigi Passini, der übrigens nach Geburt (Wien 1833) und ersten Unterricht zu den Deutschen zählt, aber seit 1850 größtentheils in Italien

lebte und seine Gegenstände auch zumeist aus Venedig entnahm. Seitdem ist es überwiegend das unerschöpfliche Straßen- und Interieurgenre, welches hier und zwar mit entschiedenem Erfolge gepflegt wird. Girol. Favretto's Schirmflicker, Schneideratelier, Sottoportico del Ronzolo, Campo S. Paolo u. s. w. sind frappante Ausschnitte aus der modernen Physiognomie der Lagunenstadt mit dem kleinen Verkehrsgetriebe jener Plätze und Gassen, wie es jenem Besucher Venedigs nicht entgehen kann, der seine Wege nicht nur in der Gondel, sondern auch in den Labyrinthen der Fußsteige und Durchgänge sucht. Mehr als L. Mion, dessen fleißige und solide Durchführung die frische Unmittelbarkeit etwas beeinträchtigt, erreichte L. Nono Favretto's Effekte, ja er vermag es sogar, sich zu einem Pathos aufzuraffen, das sonst dem Italiener ziemlich fremd geworden ist (Refugium Peccatorum). Die feinste Naturbeobachtung aber scheint Aless. Zezzos zu entfalten, dessen „Taufe in S. Marco" oder „Fächerverkäuferin" wohl noch eine erfreuliche Zukunft verspricht. Natürlich fehlt es auch nicht am Import französischer Nouveautés, wie z. B. der Veronese Ang. dall Oca Bianca in seinen Wäscherinnen die crübe Grauheit der modernen Richtung selbst an die farbenreiche Lagunenküste zu verlegen sucht. Nicht minder geeignet erscheint hiezu das Marinebild, in welchem G. Ciardi nicht ohne intimes Natur- und namentlich Raumgefühl eine an Clays gemahnende Wirkung und der Impressionist B. Bezzi, eines der größten malerischen Talente des italienischen Nordens, wahre und packende Eindrücke erzielt. Sonst scheint der Impressionismus in Italien überhaupt leicht mit Improvisation verwechselt zu werden, wie coloristische Technik mit Charlatanismus, wodurch einerseits der Unreife wie anderseits marktschreierischer Aufdringlichkeit Thür und Thor geöffnet wird.

Neapel endlich, der Herd des excessiven Realismus, den

man Naturalismus zu nennen übereingekommen, scheint in der älteren Generation für seine hervorragenderen Kräfte keinen Raum gehabt zu haben. Denn de Nittis und Palizzi haben den Golf der Parthenope längst mit den Ufern der Seine und Themse vertauscht und damit ihre Heimat um den Besitz ihrer hohen Fähigkeiten gebracht. Gius. de Nittis aus Barletta, ein Schüler Gérôme's, concurrirt in seinen Pariser und Londoner Veduten durch feine Stimmung und diskrete Ausführung, welche in dem grauen Ton freilich keineswegs den Sohn des Südens verrathen, mit den Besten seiner Kunst. Von einem Einflusse auf seine Landsleute ist aber keine Spur zu finden, vielmehr erscheint es sehr fraglich, ob man ihn in Neapel auch nur noch kennt. Gius. Palizzi aus Lanciano in den Abruzzen, ein Schüler Troyon's, der in Landschaft und Thierbild gleichfalls unter den ersten Meistern Frankreichs rangirt, hat wenigstens in seinem Bruder Filippo eine Duplik seines Talentes in Neapel zurückgelassen. Allein auch er steht ziemlich vereinzelt, fast veraltet da, indem der Nachwuchs sich über Hals und Kopf in seine realistischen Excentricitäten stürzt. Dabei hält sich nur ein geringer Theil, und auch dieser nicht in der maßvollen Art eines Ribot oder Vollon sondern vielmehr in den schrillen Tönen der höchsten Octave, an die alte einheimische Erbschaft der Naturalistenschule eines Caravaggio und Ribera, der größere Theil variirt die neuen Richtungen der französischen Realisten und Impressionisten in allen Tonarten. So haben neuestens z. B. ein Fiore mit dem „Martyrium des h. Bonus“ und ein Puttini mit seinem „der Erbe“ betitelten Bilde den Cult crasser Häßlichkeit zu einer Höhe emporgeschraubt, welche selbst die kühnsten transalpinen Vorkämpfer dieser Richtung beschämen dürfte. Denn stärker ist Elend und Verkommenheit vielleicht nie accentuirt worden, als in dem letztgenannten Bilde, das die Leiche eines Mannes darstellt, welche in schrecklicher

Todesstarre der Einsargung in das nebenanstehende rohgezimmerte Brettergefüge harrt, während einerseits ein Weib sich auf dem mehr als dürftigen Lager renkelt und anderseits ein schmutziger nackter Knabe, „der Erbe“, sich lustig im Kehricht wälzt. Konnte man ähnliche Gegenstände von de Groux mit schmerzlichem Mitgefühl betrachten, weil ihre Darstellung auch einem solchen entsprungen war, so erregte der Neapolitaner, der ohne eigene Mitempfindung lediglich auf drastische Outrirung der Wahrheit ausging, nur Abscheu und Ekel. Als wirklich tüchtige Kräfte sind nur wenige hervorzuheben, Vinc. Caprile vielleicht an erster Stelle, Giac. di Chirico wenigstens hinsichtlich treuer Detaildarstellung bei sonst stimmungsloser Farbenorgie, wie sie auch bei dem sonst genialeren und durch sichere Technik überraschenden Fr. Michetti verletzt, dessen grelle Buntheit aller Luftperspektive entbehrt.

Fügen wir dazu noch die Namen derjenigen, welche in der an verschiedenen Stellen Italiens aufblühenden Aquarelltechnik hervorragen, so sehen wir uns außer dem schon genannten Passini und einigen hervorragenden Oberitalienern, wie den Architekturmalern C. Ferrario und L. Guerena oder dem in Paris lebenden T. Lessi hauptsächlich an die Società de' Aquarellisti in Rom gewiesen. Wir nennen M. Faustini, G. Cervi, C. Randanini für das Genre, S. Corrodi für die Landschaft, M. de Franceschi für Marine.

Die moderne Plastik Italiens zeigt einen ähnlichen Entwicklungsgang wie die Malerei des Landes. Doch erscheint sie ihrer Aufgabe mehr gewachsen, quantitativ wie qualitativ bedeutender, wenn auch die Produktion sich ebenso wie in der Malerei auf einer überwiegend industriellen Basis abspielt. Der Uebergang vom Alten zum Neuen, von der classischen Tradition

zur Realität stellt keinen so jähen Bruch dar, namentlich haben wir keine förmliche Unterbrechung der Arbeit zu constatiren, wie sie allerdings an der Staffelei um die Mitte des Jahrhunderts mehre Jahrzehnte lang gedauert hatte. Der Marmor des Landes und die Technik seiner Bearbeitung blieben dieselben, während die coloristischen Anschauungen, die Palette und die Sprache des Pinsels sich von Grund aus verändert hatten. Es war in der Plastik weder nöthig noch möglich, von vorne zu beginnen, wie in der Malerei. Ganz allmälig accentuirte sich das Aktstudium immer vernehmlicher und drängte die Antikenschablone mehr und mehr in den Hintergrund.

Vor Allem blieb, ja steigerte sich der Vorzug in der Beherrschung des Handwerks, die fast in allen Ateliers zu findende Geschicklichkeit in der Materialbehandlung. Hierin ließ die Tradition nicht im Stiche, und namentlich in der Marmorarbeit zeigt sich von Mailand bis Neapel und Palermo die gleiche Virtuosität. Diese ist daher keineswegs, wie bei uns, auf mechanische Reproduktion des Thonmodells beschränkt, sondern entfaltet ihren Hauptreiz erst, wenn die Ausführung das Stadium des im Thonmodell mehr skizzenhaft Gegebenen überschritten hat. Und da der Künstler seiner Stärke sich völlig bewußt ist, pflegt schon die Wahl seiner Motive von der Absicht bedingt zu sein, Gelegenheit zur Darlegung seiner technischen Bravour sowohl in Erzielung zarten Formenreizes als hinsichtlich stupender Bewältigung technischer Schwierigkeiten zu finden.

Es blieb aber auch die bis auf den heutigen Tag deutlich fühlbare Verwandtschaft mit dem Ahnherrn der italienischen Plastik des neunzehnten Jahrhunderts, Canova. Die sentimentale Süßlichkeit und weichliche Koketterie, wie sie dieser Meister aus dem Zeitalter Louis' XV. und XVI. herübergeschleppt und mit dem Classicismus seiner Zeit zu verbinden gestrebt, beherrscht

noch jetzt namentlich das Idealgebiet. Die affektirte Naivetät dieser Köpfe, welche bei völliger geistiger Leere höchstens einen Anflug von Lüsternheit und in diesem einen verwässerten Nachklang von Correggio's Io- und Ledagestalten verrathen, die unwahre Grazie des Gestus bei fehlendem Knochengerüst und kaum angedeuteter Muskelbildung, diese überzierlichen zuckenden aber auch zur geringsten Kraftäußerung unfähigen Finger und Füßchen verleihen den Werken dieser Epigonen eine anfangs bestechende aber immer widerlicher werdende hohle Saloneleganz, welche durch die untergelegten Namen, wie Unschuld, Bescheidenheit, Nächstenliebe, Freude, Trauer, Einsamkeit, Zärtlichkeit, Frühling, Winter u. s. w. auch nicht an Bedeutung gewinnen kann. Im Gegentheil wird diese reizende Leerheit um so empfindlicher, wenn solchen Puppen historische oder der Dichtung entlehnte Namen beigelegt werden, in welchem Falle dann eine Julia, Desdemona, Lady Macbeth oder ein Grethchen, auch durch das Costüm nicht gerettet werden können, kokette und geschniegelte Backfische bleiben und einem Shakespeare oder Goethe gegenüber wahre Frivolitäten sind.

Mit dieser Gruppe von Mädchengestalten ist dann die vielleicht noch zahlreichere der Kinderfiguren so verwandt, wie der Kindergarten mit dem romanlesenden Mädcheninstitut. Nur hat diese plastische Welt der Kleinen ihre Abstammung von den Eroten des Alterthums und von den Engelkindern der Renaissance mehr abzustreifen gewußt als jene Mädchengestalten ihre Herkunft von den Venussen und Psychen. Mehr der Beobachtung nach dem Leben zugewandt pflegten die Künstler der Kinderdarstellung dieser statt der abstrakten Begriffe einen genrehaften Zug und eine mehr realistische Haltung zu Grunde zu legen. Kein Wunder, daß dieses Gebiet, das auch unleugbar mit mehr Empfindung behandelt wird, als jenes, das helle Entzücken aller auf der Hochzeitreise begriffenen Paare wie aller zärtlichen

Mütter bildet und deßhalb auch in stetiger Mehrung begriffen ist. Während aber neben banaler Ausbeutung der einmal als beliebt bewährten Scenen die Erfindung neuer Motive hiebei nicht schwer fallen kann, so bedarf es auch nichts weiteres als die Wiedergabe des natürlichen Zaubers der Kinderwelt einer schönen Race, der auch um so schrankenloser zu entfalten ist, als Entblößung und Stellung nicht erst motivirt oder entschuldigt zu werden braucht, sondern durch die naive Ungezwungenheit der meist nur mit einem Hemdchen angethanen Kleinen sich von selbst ergiebt. Die Plastik kann daher im Nackten schwelgen, ohne sich durch Unanständigkeit den Markt zu erschweren. Auch bedarf sie keiner seelischen Vertiefung der Affekte, da ja Lachen und Weinen wie alle Gemüthsbewegungen des Kindes oberflächlich und äußerlich sind. Endlich gewinnt sie durch die Tändelei der Kleinen mit Katze und Hund, mit Spielzeug und Arbeit die Gelegenheit zur Anfügung virtuosen Beiwerks. In der Wiedergabe von diesem liegt auch nur zu oft der Hauptwerth, Gewandstoffe nach Material Textur und Qualität deutlich unterscheidbar, am Saum die Art der Naht, am Spitzenbesatz die verschiedensten Techniken verrathend, bilden oft das Meistbewunderte des Ganzen. Ebenso vegetabilisches Beiwerk, insbesondere aber die thierischen Gespielen, in welchen Naturalismus und Technik gelegentlich Unglaubliches geleistet haben.

Das Kindergenre aber führte mehr und mehr auf den Boden der Realität, welche jetzt die Parole Italiens auch im Gebiete der Plastik zu werden droht. Das noch halb ideale anmuthige Kind räumt den Platz dem lärmenden Schreihals, der Knabe dem Gamin, welcher den Cigarrenstummel im Munde mit seinem Cerinikram oder als Taschendieb Geschäfte macht, das Mädchen dem Weib aus dem Volke, dessen kleidsame Nationaltracht sich auch ebenso in Bettlerlumpen verwandelt wie die breite, kräftige Schönheit der Ciocciara in die faltige Haut

einer alten Bettlerin. Mehr und mehr verschleiert sich die classische Erbschaft und mit ihr die Idealschönheit, mit welcher vorher die Plastik nur zu ausschließlich gewirthschaftet hat, die aber jetzt selbst an der spärlichen Monumentalplastik nur mehr ein kümmerliches und vom Realismus zersetztes Dasein fristet. Dieser radicale Umschwung wird aber wesentlich unterstützt von jener Blasirtheit, welche der großen Ideen des Alterthums und der Geschichte satt nur noch naturalistische Züge aus dem Gassenleben ohne Gedanken und Phantasie auflesen, überhaupt nichts mehr gelten lassen will, als was das Auge unmittelbar sieht. Und diese Tendenz erhält eine noch üblere Seite durch die Hinneigung zur bedeutungslosen Alltäglichkeit, wie sie auch die neueste Malerei beherrscht und mit jener Kleinlichkeit Hand in Hand geht, die wieder zur virtuosen Betonung des Nebensächlichen, des an sich Unbedeutenden drängt.

Bei diesen allgemeinen Grundlagen der italienischen Plastik unserer Zeit machen sich aber doch je nach der Pflegestätte der Kunst gewisse Schattirungen bemerklich, meist ähnlicher Art, wie wir sie in der Malerei gefunden haben. Auch hier zeigt Mittelitalien, Florenz und Rom, ein zäheres Festhalten an dem classischen und Renaissanceerbe, den langsamsten und zahmsten Bruch mit der Tradition. In Florenz* vorab sind L. Pampaloni's 1830 gefertigte Statuen des Brunellesco und Arnolfo del Cambio an der Südseite des Domplatzes von Florenz vielleicht die letzten guten Werke der alten Richtung und wenigstens von tüchtiger Auffassung, wenn auch leer und oberflächlich in der Ausführung. Pio Fedi, geb. 1815 zu Viterbo, suchte schon die Canova'schen Vorbilder mehr zu modernisiren, wenn ihn auch sein Hauptwerk, der noch jetzt viel bewunderte „Raub

* A. Bayersdorfer, Ueber die florentinische Kunst der Gegenwart (K. Hillebrand's Italia. Leipzig 1877. III. Band).

der Polyxena",* welcher sogar der Aufstellung in der Loggia dei Lanzi gewürdigt wurde, in der Hauptsache noch in den Banden der Tradition zeigt. Einen bedeutenderen Fortschritt nach der Seite der Modernität machte Giov. Duprè,** geb. 1817 zu Siena, welcher schon 1842 in seinem „erschlagenen Abel" den Realismus der Zukunft verrieth, der uns freilich jetzt an dem in Palazzo Pitti aufgestellten Werke noch ziemlich zahm erscheint, aber für jene Zeit ein Ereigniß war. Er selbst hatte übrigens, gleichsam erschreckt über sein eigenes Wagniß, zunächst wieder in Canova's Bahnen eingelenkt, wenn auch der 1845 bestellte Kain ihm noch ein realistisches Gegenstück zum Abel entlockte. Dafür gestaltete sich das figurenreiche Hochrelief an der Façade von S. Croce in Florenz, den Triumph des Kreuzes darstellend, wenigstens zu einer innerlich bedeutsamen Composition, die ein besseres Wollen manifestirt, als es sonst in den italienischen Werkstätten zu finden ist. In der 1863 bis 1865 im Auftrage des Marchese Ruspoli für den Kirchhof der Misericordia zu Siena ausgeführten Pietà aber stellte sich Duprè durch eine maßvolle Verbindung classischer Formensprache mit realistischem Studium und Empfinden an die Spitze der neueren Monumentalbildner Italiens. Jedenfalls hat er damit die Monumentalleistungen seiner florentinischen Zeitgenossen, von Bartolini und Ricci bis Pazzi und E. Santarelli übertroffen, welche die öffentlichen Plätze der Arnostadt wie das Pantheon florentinischer Berühmtheiten von Santa Croce mit ihren Werken versorgt haben, denen übrigens Energie in Form und Gehalt, wie eine gewisse Natürlichkeit der Empfindung nicht abgesprochen werden kann. Des letzteren neueste

* Florentin, Fedi's Raub der Polyxena (Lützow, Zeitschr. f. bild. Kunst II. S. 110 fg.).

** H. Semper, G. Duprè (Lützow, Zeitschr. f. bild. Kunst IV. S. 1 fg. 43 fg.).

Arbeiten für die Domfaçade von Florenz entziehen sich noch der Kenntnißnahme des Verfassers.

Nicht so viel Günstiges läßt sich von der übrigen Produktion der Florentiner Ateliers sagen. Am meisten Marmor verbraucht sich in der Massenarbeit der Copien nach berühmten Antiken und Renaissancestücken für den Handel. Ohne irgendwelche Eigenart ist auch die schwunghafte Herstellung jenes obenbesprochenen Genres von Mädchen und Kindern, das nur dem Namen nach gelegentlich ans allegorische oder romantische Gebiet streift, je nachdem die Bestellung oder die Absatzerwartung auf Vestibüle, Salons oder Kirchhöfe gerichtet ist. Ein Anteri oder S. Grita wetteifern in eleganten Figuren, zum Theil in fashionabler Tracht, zum Theil nackt und halbnackt, besten Falls technische Bravourstücke geschickter Meißelführung darbietend. Naturalistische Kunststückchen liefert E. Ximenes, der z. B. in seinem Equilibristen den Gesetzen der Plastik durch ein plastisch geradezu undenkbares Motiv Hohn spricht.

Auch Rom wird nicht müde, die Antikensammlungen in großen und kleinen Repliken auszubeuten. Von selbständiger Kunst und von hervorragender Meisterschaft aber hat es noch weniger zu bieten als Florenz: ein J. Masini, E. Castellani, J. Biggi, A. Allegretti erheben sich nicht über das Niveau allverbreiteter Mittelmäßigkeit. In der neuen realistischen Richtung machte vielleicht am meisten von sich reden G. Monteverde, der in seiner mit einer Katze spielenden Kindergruppe eine an technischer Geschicklichkeit selbst in Italien hervorragende Leistung schuf, außerdem aber in dem „ersten Impfversuch Jenner's“ ein epochemachendes Probestück rücksichtslosen Naturalismus gab, das in ganz Italien das lebhafteste Echo erweckte. Sein neuestes Hauptwerk, das Grabdenkmal des Königs Victor Emanuel, ist erst im Entstehen begriffen. Von seinem römischen Anhang hebe ich vor Allen

G. Ginotti hervor, der in seiner „Sclavenemancipation“ und in der „Petroleuse“ den Versuch zeigte, den Naturalismus durch einen Seitenblick auf Michel Angelo zu adeln und zu kräftigen, und den jungen Erc. Rosa, welcher die anregende Scene, in der einer der Cairoli die Leiche seines gefallenen Bruders bis zum eigenen Tode vertheidigt, mit patriotischer Begeisterung zum antheilerweckenden Ausdruck zu bringen wußte. Wenn auch Rosa es sich nicht versagen konnte, dem Beiwerk bis zum Revolver herab die den Italienern geläufige Aufmerksamkeit zu widmen, so bleibt doch ein tüchtiger Kern in dem Motiv wie in dessen empfundener und wahrer Bewältigung, während E. Ferrari's Jacopo Ortis, der italienische Werther, der im Todeskampfe in einen Sessel gedrückt dargestellt ist, nichts erwecken kann als Mißbehagen und das Bedauern darüber, daß der begabte Künstler in der Stoffwahl sich so schrecklich vergreifen konnte.

Bedeutender als in Rom ist der Betrieb der Plastik in Mailand. Denn wenn auch die reproduktive Arbeit bei der Antikenarmuth dieser modernsten Stadt Italiens hinter Florenz und Rom zurücktritt, so fördert gerade dieser Mangel, dazu freilich auch die Wohlhabenheit Mailands die selbständige Produktion. Der monumentale Sinn, wie wir ihn noch bei einem Giov. Strazza oder etwa bei P. Calvi finden, ist freilich auch hier am Versiegen, wenn auch neuestens Fr. Barzaghi in der Reiterstatue Napoleon's III. noch Anerkennenswerthes geschaffen. Freilich darf man dabei nicht an die Monumente der Berliner und Dresdener Schule, geschweige denn an die Donatello's und Verrocchio's zu Padua und Venedig denken, eher noch an die französischen Denkmäler der Art, deren keineswegs allzugünstiger Einfluß hier schon geographisch näher liegt als sonst in Italien. Zum weitaus überwiegenden Theile ist die Plastik Mailands nicht minder wie die Malerei auf den

Salon, ja selbst auf das Boudoir berechnet, indem die Mädchen- und Kindergestalten des gegenwärtigen italienischen Marktes hauptsächlich den lombardischen Ateliers ihre Entstehung verdanken. Hierin steht A. Tantardini obenan, der auch damit schon eine Reihe von Ausstellungsmedaillen davongetragen. Doch kommen ihm R. Pereda, P. Guarnerio und L. Pagani ziemlich nahe, während G. Spertini in lesenden, briefschreibenden und sonst beschäftigten Backfischchen im Hemd excellirt, welches letztere in seiner Naturtreue auch den Idealkörpern den Schein von Naturunmittelbarkeit und somit einen nicht unbedenklichen Reiz verleiht. Muß doch selbst die Pompejanerin, welche Guarnerio bei der classischen Vesuveruption fliehend darstellt, zu dem realistischen Hemd sich herbeilassen, womit allerdings die Scene selbst eine geschichtliche Erläuterung und Bewährung so wenig gewinnt, wie durch die (marmornen!) Thränen, die doch sonst nicht der Ausdruck panischen Schreckens zu sein pflegen. Wie sich aber das jugendliche und kindliche Genre gerne mit virtuos behandelten Thieren aus dem Gebiet der vierfüßigen und gefiederten Hausthiere motivirt und aufputzt, so wird auch das Thierstück selbst mit Vorliebe und Erfolg gepflegt, wenn auch in demselben, so wie es von E. Braga u. a. vorliegt, die Naturtreue und Detailausführung die plastischen Anforderungen weit überschreitet.

Der eigentliche Herd des Naturalismus aber ist wie in der Malerei so auch in der Plastik Neapel. Der alte T. Angelini kann vielleicht als der letzte Classicist am campanischen Golf gelten, wie denn seine „Enthüllung Phryne's durch ihren Vertheidiger Hyperides unter den 335 Sculpturen der nationalen Kunstausstellung zu Neapel 1877 das einzige classicistisch und ideal gehaltene Werk war.* Wo überhaupt noch antike Motive

* C. v. Fabriczy, Die nationale Kunstausstellung zu Neapel 1877 (Lützow, Zeitschr. f. bild. Kunst XIII. S. 481 fg.

gewählt werden, was im Ganzen nur mehr selten der Fall, erscheinen sie realistisch concipirt und behandelt. So in dem „Selbstgespräch Cäsar's“ von dem Palermitaner V. Civiletti oder in allerdings höherer künstlerischer Bedeutsamkeit in den „Parasiten“ von Ach. d'Orsi, einer drastischen Gruppe von in Schlemmerei versunkenen Römern. Der richtige Tummelplatz dieser Richtung ist jedoch das niedrige Volksleben der Gegenwart. Maßvoll repräsentiren dieß F. Jerace mit einer Nannina oder einem neapolitanischen Gassenjungen, Em. Marsili, dessen „Beruf“ einen Knaben im Hemd als Sänger, und der „erste Versuch“ eine Rauchprobe zeigten, J. B. Amendola und Em. Franceschi. In rücksichtsloser Schärfe tritt der Naturalismus in einigen Werken des schon genannten A. d'Orsi auf, wie z. B. in dem Aufsehen machenden „Proximus tuus“. Freilich vermag der verkommene Kerl, der auf dem vergeblich bearbeiteten Felde vor Erschöpfung und Elend zusammenbricht, unser Mitgefühl als „Unser Nächster“ ebenso wenig zu erwecken, als Puttini's obenbesprochener „Erbe“ im Gebiet der Malerei, und es ist damit der socialistische Zweck des Werkes wohl ebenso verfehlt. Bei der vollständigen Herzlosigkeit der Auffassung aber bleibt die hochgradige Häßlichkeit des Werkes ohne jeden versöhnenden Zug und damit wenigstens im Gebiet der Plastik ohne Berechtigung. Ein solcher jeden Zusatzes von Seite des Gemüths und der Phantasie entbehrender Naturalismus wird aber auch gelegentlich ein sehr wohlfeiler, wenn z. B. d'Orsi einem muschelsammelnden Knaben geradezu Muschelabgüsse in den Netzkorb legt, wodurch der Grundsatz der unmittelbaren Entnahme dal vero doch gar zu buchstäblich befolgt erscheint.

Diesem brutalen Naturalismus gegenüber sind die Arbeiten von zwei Neapolitanern eine wahre Erquickung. Ich meine Raff. Belliazzi und Const. Barbella, die beiden Haupt-

vertreter jenes reizenden Miniaturgenres in Thon und Bronze, welches sich rasch alle Herzen eroberte. Hatte schon Belliazzi mit seinem „Ungewitter“ (zwei Reisigsammlerinnen im Sturmwind sich ihren Weg erkämpfend), dann aber namentlich mit dem „Regen“, dem „strengen März“ u. s. w. sich eine angesehene Stellung errungen, so wurde er von Barbella noch durch den Umstand überboten, daß er seine heitere Stoffwahl mit entschiedenem Humor, ja zuweilen mit herzerfreuender natürlicher Anmuth zu begleiten wußte. So in den „singenden Mädchen“, in dem „Glaube mir“ (Liebeserklärung), „Niemand sieht uns“ (Zwei Verliebte, die sich zum Theil von einem Korbe gedeckt küssen), „Immer zu“ (ein trinkender Knabe) u. s. w. Ob diese Dinge in lebensgroßer Darstellung nach Art der mailändischen oder florentinischen Kindergruppen Stand halten würden, ist freilich sehr zu bezweifeln, in der Beschränkung auf Nipesdimensionen und auf anspruchlosen Thon aber entspricht Inhalt und Vortrag vollauf und giebt den Werken jenen Zauber, der in der stylistischen Einheit von Gegenstand, Material und Formgebung immer liegt. Sie decken sich auch vollständiger als irgend etwas Anderes mit der Neigung zu leichten Motiven, zur Kleinlichkeit und äußerlichen Virtuosität, wie sie die italienische Kunst der Gegenwart charakterisirt, namentlich aber mit der seichten Gefühlsscala, welche der ganzen künstlerischen Produktion der Halbinsel innewohnt, in größeren Dimensionen aber leicht das Gefühl der Oede und Leere erweckt.

Im Gebiete der Architektur hat kein Land der Welt über einen so unerschöpflichen Born mustergiltiger Vorbilder zu gebieten, als Italien. Doch kann man nicht behaupten, daß daraus von den Italienern ein ähnlicher Nutzen gezogen wurde, als er nördlich von den Alpen mit ungleich mehr Schwierigkeit und

neben den einheimischen Einflüssen gezogen worden ist. Daran trug wohl der übergroße Reichthum von Palästen und Cultbauten selbst einen großen Theil der Schuld, indem das Vorhandene das dermalige Bedürfniß lange Zeit nicht blos deckte, sondern in den meisten Städten darüber hinausging. Als aber durch die veränderten politischen Verhältnisse ein vermehrtes Baubedürfniß in Mailand, Florenz und Rom erwuchs, war durch den hundertjährigen Stillstand die Tradition schon in dem Grade versiegt, daß man nicht in der Lage war, sich sofort den neuen Anforderungen gewachsen zu erweisen. Dazu hatten namentlich französische Einflüsse vielfach mit dem modernen Geiste auch eine andere Geschmacksrichtung in architektonischer Hinsicht eingeführt, mit welcher die italienische Renaissance sich erst auseinanderzusetzen hatte. In Mailand namentlich, wo übrigens die Scuola tecnica superiore mit Eifer und Erfolg an der Ausbildung der italienischen Architekten arbeitet, liegen die beiden Richtungen noch jetzt im Kampfe.

Die besten Erfolge hat wohl Florenz* aufzuweisen, welches von der kurzen Herrlichkeit der hauptstädtischen Würde im neuen Königreich Italien zu einer allerdings über seine Kräfte gehenden baulichen Anstrengung veranlaßt worden war. Zunächst machten Restaurationsarbeiten an Palästen und Kirchen mit dem Wesen der alten Werke technisch und formal bekannt. Die neue Façade von S. Croce von Nicc. Matas, zwar etwas nüchtern, befriedigt doch wenigstens bescheidene Ansprüche durch die Enthaltung von aller Willkür und wird, wenn die Zeit einmal ihre vortheilhafte Patina über den blendenden Marmor gegossen, nach anerkennender beurtheilt werden. Dasselbe ist von der neuestens nahezu vollendeten Domfaçade zu sagen, welche

* F. O. Schulze, Aus dem Florentiner Kunstleben (Lützow, Zeitschr. f. bild. Kunst XV. S. 281 fg.

nach den Entwürfen von Em. de Fabris (1808—1883) hergestellt, wenigstens den genauen Anschluß an die Seitenbehandlung des riesigen Domes als ihr Verdienst beanspruchen kann, wenn auch der Tadel nicht ungerecht war, daß die Portalbildung nicht genügend in Zusammenhang gebracht worden, wie daß bei der definitiven Planherstellung auf den Entwurf des trefflichen Joh. G. Müller vom Jahre 1847 und auf das Projekt des Dänen W. Petersen, der sich 1867 unter den 93 Mitbewerbern des de Fabris befand, keine Rücksicht genommen worden ist. Schade daß die Erschöpfung der Mittel der Exhauptstadt den Gedanken an die Vollendung des Kuppelgesimses wohl für immer zu den Todten gelegt hat. Der ungünstigen Aeußerung Michel Angelo's über das ausgeführte Stück brauchte man doch jetzt, wo man über die Stellung des großen Buonarrotti als Architekt kaum mehr im Zweifel ist, nicht mehr ein so großes Gewicht beizulegen, um das Unternehmen davon abhängig zu machen, während man umgekehrt die Ausführung der Façade von S. Lorenzo im Sinne Michel Angelo's geradezu eine Thorheit nennen müßte.

Das Schwergewicht der Florentiner Bauthätigkeit fällt jedoch auf die neuen Stadttheile, welche die italienische Residenz in nur zu großem Umfange hatte erstehen lassen. Die stattliche Gebäudereihe am Arno gegen die Cascinen hin, die boulevardartigen Neuanlagen um die Altstadt und die Villenvorstädte namentlich bei S. Miniato enthalten viel des Ansprechenden und selbst Gediegenen, wenn auch die vielen Besitzveränderungen, Fallissements und geschlossenen Thore und Jalousien keinen angenehmen Eindruck erwecken können. In der Stadt selbst sind als die bedeutendsten Leistungen wohl der von C. Landi 1868 bis 1869 erbaute Palazzo Ladwison an der Piazza della Signoria und A. Cipolla's Nationalbank in der Via dell' Oriuolo hervorzuheben, ersterer mit einer Rusticafaçade im quattrocen-

tistischen Florentiner Palaststyl, letztere im Hochrenaissancestyl unter wirkungsvoller Verwendung von grauem Sandstein für die constructiven Theile, von gelbem für die Füllungen. Als bestgelungen ist sonst noch des Turiner Architekten Treves Synagoge im maurisch-byzantinischen Style zu bezeichnen.

Ob die ähnlich überangestrengte Baulust, wie sie seit einem Jahrzehnte in Rom herrscht, auch ähnliche Vorzüge aufzuweisen haben wird, als Florenz, ist noch abzuwarten. Das was der Verfasser dieses vor einigen Jahren namentlich in dem immensen Baufelde der Colles fertig gesehen, erregte selbst in den öffentlichen Gebäuden wie Centralbahnhof und Finanzministerium keine besonderen Erwartungen, da alles eher als bramantesker Geist aus denselben spricht. Hoffentlich wird die Colossalanlage der Fortführung der Via Nazionale durch die Altstadt mit der unmittelbaren Nähe der Werke eines Bramante, A. da San Gallo, B. Perruzzi u. s. w. einen ernsteren und würdigeren Geist in die bauliche Thätigkeit bringen, und namentlich auch den opferwilligen Muth erwecken, mit soliderem und selbst mit edlerem Material auch Wirkungen anzustreben, wie sie der großen Vergangenheit Roms ziemen.

Die Schweiz kann bei unserer Rundschau nur gestreift werden, da ihr die Geschlossenheit einer landeigenen Schule fehlt. Ja man kann sagen: es giebt überhaupt keine Schweizer Kunst. Die Kantonalkunstschulen, unter welchen die Baseler wohl die tüchtigste, können nicht ausreichen, und noch hat die Eidgenossenschaft über keine Landesakademie zu verfügen. Fast alle Künstler bilden sich daher im Auslande, zumeist in Paris, dann in Deutschland vorab zu München, zum Theil auch in Italien. In der Regel acclimatisiren sie sich dann so weit an den Ort ihrer Ausbildung, um dort auch ihre Ateliers zu be-

gründen und sich so einzuleben, daß sie den auswärtigen Schulen zugezählt werden müssen. Die bedeutendsten unter den Schweizer Meistern, und an solchen ist durchaus keine geringe Zahl, mußten daher anderwärts eingereiht werden: der Neuenburger Leop. Robert und der Waadtländer Ch. G. Gleyre waren von der französischen Kunst, zu deren hervorragendsten Zierden sie gehören, nicht zu trennen, Benj. Vautier aus Morges am Genfersee muß als einer der Hauptmeister der Düsseldorfer Genremalerei, der Baseler Arnold Böcklin, in Düsseldorf und München gebildet, als eines der bahnbrechenden Häupter deutscher Kunst behandelt werden. Auch die Thätigkeit des größeren Theiles der noch zu nennenden Schweizer Künstler entfällt auf das Ausland, auf Paris und in zweiter Linie auf München, wo sie, selbst in den Gegenständen nur ausnahmsweise, nie in der Kunst das Geburtsland verräth. Umgekehrt wirken Franzosen, Deutsche und Italiener als Künstler und Lehrer in der Schweiz, die ihren gastlichen internationalen Boden der Wissenschaft und Kunst mit viel weniger Particularismus eröffnet, als man sonst von den Anschauungen der Eidgenossen erwarten sollte.

Eine nationale Kunst wäre übrigens in dem Lande auch gar nicht möglich, das ja selbst keine einheitliche Nation darstellt. Da die Eidgenossenschaft aus drei Nationalitäten, Franzosen, Deutschen und Italienern, besteht, so ergiebt sich schon daraus ein internationaler Charakter für ihre Kunst. Bei dem territorialen Uebergewicht der deutschen Nationalität über die beiden anderen Stämme möchte man allerdings ein Gravitiren nach der Seite des deutschen Einflusses voraussetzen, kann indeß ein solches thatsächlich nicht finden. Befremden kann freilich diese Erscheinung keineswegs. Denn die Inclination der französischen und welschen Landestheile zu Frankreich ist weit entschiedener geworden, als jene der Kantone germanischer Ab-

stammung zu Deutschland, abgesehen davon, daß die kunstfreundlichste Stadt deutscher Bevölkerung, Basel, schon durch ihre Lage und ihre Beziehungen mehr westwärts gewiesen ist. Es verhält sich hier ähnlich wie mit den beiden niederländischen Königreichen. Belgien namentlich in seinen wallonischen Theilen ist Frankreich ungleich mehr zugewandt als das germanische Holland Deutschland.

Der Schweiz ist natürlich die Landschaftsmalerei das Nächstliegende. Schon Band I. S. 91 mußte hervorgehoben werden, daß die Schweizer die ersten waren, welche der stylisirten Landschaft, wie sie sich im vorigen Jahrhundert in Frankreich und Deutschland vorwiegend aus Claude und Poussin, zum geringeren Theile aus Ruysdael entwickelt hatte, frisches Naturstudium gegenüberstellten. Freilich litt die Schule J. L. Aberli's bis zu einem J. C. Miville (1786—1836) an großer Unbeholfenheit, die sich natürlich auch durch Anlehnen an Koch und Reinhardt nicht mildern konnte. Zu eigentlich künstlerischer Bedeutung erhoben die Schweizer Landschaft erst François Diday, geb. zu Genf 1802, † daselbst 1879, und sein noch berühmterer Schüler Alexandre Calame, geb. 1810 zu Vevay, † zu Mentone 1864. In den vierziger Jahren konnte der letztere mit seinen imposanten Hochthälern, Bergwassern und Gletscherhintergründen, mit spärlicher am liebsten von wilden Sturmschauern gepeitschter Vegetation, als der berühmteste Landschafter seiner Zeit gelten. Mit dem Versiegen der romantischen Strömung trat jedoch diese Richtung auch in der Schweiz wie in Deutschland zurück, wo der Schweizer J. G. Steffan (geb. zu Wädensweil am Zürichersee 1815), der mit Al. Calame stylverwandt, aber weniger von ihm als von seiner Münchener Schule (Rottmann) beeinflußt war, einen größeren Kreis von Richtungsgenossen um sich sah. Die phänomenale Tendenz Calame's mit ihren großstyligen phantastischen Effekten fand in

der Schweiz nur in seinem Schüler Gust. Castan in Genf, geb. 1826, einen nennenswerthen Nachklang, während selbst des Meisters Sohn Arthure Calame seine Stoffe lieber an der Riviera und am Golf von Neapel als in den Alpen suchte.

Die mehr und mehr dem Idyllischen zugewandte Anschauung, welche F. Bocion aus Ouchy (Waadtland) selbst in seinen Bildern vom Genfersee zu bethätigen wußte, drängte naturgemäß zur Bevorzugung des Alpenvorlandes vor dem Berner Oberland oder der Umgebung des Montblanc. Zunächst führte dieß zur Cultivirung des Viehstücks, welche der Schweiz zwei bedeutende Meister, J. Ch. F. Humbert, geb. zu Genf 1813, und Rud. Koller, geb. zu Zürich 1828, schenkte. Der erstere war von Diday beeinflußt, was natürlich seiner Art bleibend einen Hauch von Romantik gab, der letztere dagegen, welcher seine Richtung nach längerem Tasten erst in München 1850/51 erkannt zu haben scheint, wußte dann nicht blos die Vorzüge seiner Münchener Schule mit der französischen zu verbinden, sondern dabei auch die Fähigkeit zu bewahren, den Fortschritten der Neuzeit namentlich im Landschaftlichen zu folgen. Andere in München lernende und thätige Schweizer Landschafter, wie O. Fröhlicher und A. Stäbli, die ihre Motive nur mehr ausnahmsweise in der Heimat, gewöhnlich aber um ihren dermaligen Wohnsitz suchen, leisten dennoch künstlerisch mehr als ein Rüdisühli in Bern oder ein Zelger in Luzern, welche fern von großen Kunstcentren mit der Natur allein sich abzufinden streben. Höchst bemerkenswerth aber ist, daß jetzt mehr Schweizer Maler sich mit dem Orient beschäftigen als nennenswerthe eidgenössische Künstler mit der doch so berühmten Landschaft ihrer Heimat. Aug. Veillon aus Genf, der früher in der Nachfolge Calame's großartig gedachte Alpenbilder gemalt, hat jetzt die Ufer des Nil jenen des Genfersees vorgezogen und sich in das Gefolge eines Decamps gereiht. Ebenso die beiden

Girardet, Eugène und Henri, einer alten Genfer Malerfamilie angehörig, welche nach Fromentin's Vorbild am liebsten Scenen der Wüste zum Gegenstande wählen. Dasselbe gilt mit noch stärkerer Betonung des Genreartigen von ihrem Landsmann Jules Hébert. Allein alle die genannten Genfer sind eben Franzosen von Richtung, und die Inclination zum Orient ist ihnen von Paris aus zugekommen.

Wie demnach die Großartigkeit der Alpennatur auf die Schweizer Künstler nicht mehr die zündende Kraft ausübt, die man erwarten sollte, so bleibt auch das Figurenbild gerade in jenen Gebieten zurück, in welchen die meiste Anregung zu liegen scheint. Weder die eidgenössische Geschichte, durch ihre legendarischen Anfänge wie stimmungsvollen späteren Züge für Poesie und Kunst so reichhaltig wie wenig andere Landesgeschichten, noch das Volksleben, hervorragend malerisch durch Tracht, Sitten und Hintergrund, vermochte die Künstler der Schweiz zu hervorragenden Werken zu begeistern. Am wenigsten die erstere, welche in der That seit L. Vogel's patriotischen Scenen (vgl. Bd. I. S. 274) wenig zu verzeichnen hat. Nebenher bearbeiteten zwar einige Genremaler auch das geschichtliche Feld, aber sie verdienten sich gerade damit den geringsten Theil ihrer Erfolge. So E. Stückelberg, geb. 1831 zu Basel, der neuestens auch die Freskoausmalung der Tellskapelle überkommen hat, und A. Anker, geb. 1831 zu Anet (Neuenburg), ein Schüler von Gleyre, der einigemale mit Glück bis auf die Darstellung des Pfahlbauernlebens zurückgegriffen. Weckesser in Rom, welcher in zwei Darstellungen aus dem Leben der Barbara von Muralt das Zeitalter der Reformation vertrat, läßt vielleicht noch eine schöne Zukunft erwarten. Dagegen erscheinen V. Tobler und C. Boßhart jetzt entschieden antiquirt. Im eigentlichen Genre sind mit heimatlichen Darstellungen auch nur wenige zu nennen. So Eug. Burnand, ein Schüler von

Gérôme, mit Scenen aus dem Waadtlande, Conr. Grob in München, der in gesunden und frischen Farben das Genre der Ostschweiz vertritt, und nicht minder der liebenswürdige Diethelm Meyer in München, welcher den ansprechenden Reizen der Bernerinnen huldigend meist in Einzelfiguren entzückt, die oft an die Schönheit der Frauengestalten, wie sie die dermaligen Züricher Dichter zu zaubern verstehen, erinnert. Die Bedeutung der letzteren, eines G. Keller oder C. F. Meyer, welche zu den ersten deutschen Dichtern unseres Jahrhunderts zählen, erreicht freilich außer Böcklin überhaupt kein Schweizer Maler der Gegenwart.

Da aber Böcklin an einer anderen Stelle zur eingehenden Erörterung gelangen wird, erübrigt hier nur einige Baseler Künstler zu erwähnen, welche von dem Meister inspirirt sind. Die Werke Böcklin's, die sich im Museum seiner Vaterstadt befinden, konnten ausreichen, selbst den Stückelberg-Schüler Preiswerk zu einer Annäherung an deren Art zu bestimmen, wie sie ein „schlafender Pan" gezeigt hat. Eingehender suchte sie sich H. Sandreuter zu eigen zu machen, dem nur zu wünschen ist, die glänzende Entwicklung, welche sein phänomenales Vorbild in Florenz darstellt, auch noch weiter zu verfolgen. Freilich hat die Böcklin'sche Richtung in der Schweiz ebenso schweren Stand als der Impressionismus, wie ihn neuestens Frank Buchser aus Solothurn anzustreben scheint, der übrigens in seinem „Sänger von Sudan" wie in „Mary Blaine" auch in maßvoll realistischer Haltung verdientes Aufsehen gemacht hat. Denn der crüde Realismus der französischen Schule findet bei den Schweizern lebhafteren Beifall und wird sich voraussichtlich noch breiteren Boden erringen. Die Wahrheit eines E. Ravel in Paris, selbst der an's Häßliche streifende Naturalismus einer L. Breslau oder eines E. Pfyffer aus Zürich scheinen neben der Porträtarbeit, für welche noch

L. P. Robert, ein Enkel des berühmten Genremeisters, anzufügen ist, den Bedürfnissen und Anschauungen der Schweizer mehr als alle andere Kunst zu entsprechen.

Im Gebiete der Plastik dürfte außer den schon Band II S. 335 erwähnten Schweizer Bildhauern Imhof, Dorer und Schlöth nicht viel Hervorragendes zu verzeichnen sein. Genf ist auch in dieser Beziehung ganz französisch, und der französische Einfluß greift sogar bis Zürich und Winterthur ostwärts, wo Jullien, ein Schüler Duret's, sogar als Lehrer wirkt. Im Auslande arbeiten C. Töpfer, ein Sohn des bekannten Genfer Novellisten, in seinen Porträtbüsten von unbestreitbarem Verdienst, und Weizenberg, der erstere in Paris, der letztere in Rom. Neben diesen vermöchte ich nur Keiser und Hörbst zu nennen. — Ebenso ist im Felde der Baukunst seit der Thätigkeit Semper's, dessen Polytechnikum in Zürich und Stadthaus zu Winterthur zu den schönsten Bauwerken des Jahrhunderts zählen, und dessen Einfluß sich auch in einigem Anderen geltend machte, kein baukünstlerisches Talent ersten Ranges aus der Eidgenossenschaft hervorgetreten. Zu Erwartungen wenigstens berechtigt H. A. v. Geymüller, wenn ihn nicht die baugeschichtliche Forschung bleibend in Anspruch nimmt und wenn sich ihm zu praktischer Bethätigung Gelegenheit findet. Rühmenswerth erscheinen sonst etwa noch A. Müller und C. C. Ulrich in Zürich, deren neue Börse in Zürich selbst Pariser Beurtheilern imponirt hat.

Wenn von Italien oder der Schweiz die Rede ist, bedarf es für den deutschen Leser keiner allgemeinen oder territorialen Erörterung, denn die beiden Länder sind ihm nahezu ebenso bekannt als sein Vaterland. Anders bei Spanien, das einem tieferen Interesse der Deutschen seit Langem — erst neuestens

scheint mit dem Zurücktreten Frankreichs aus der Concurrenz der Anziehungspunkte eine lebhaftere Reiselust nach der Pyrenäenhalbinsel zu erwachen — ziemlich ferne stand. So erklärt es sich auch, daß die über die Eigenthümlichkeiten des Landes verbreiteten Vorstellungen vielfach unrichtig sind, namentlich wenn das Ganze als ein einheitliches Culturgebiet gefaßt wird, für welches Andalusien den Typus darstelle, wonach Klima, Produktenreichthum und Begabung der Bevölkerung, wie sie sich an der Mittelmeerküste finden, über die ganze Halbinsel verbreitet wären.

Und doch kann man sich keine größeren Unterschiede denken, als sie zwischen der Süd- und Nordhälfte, richtiger zwischen der Mittelmeerzone und dem übrigen Lande bestehen. Noch in Madrid, von dem rauhen Burgos, Asturien u. s. w. nicht zu reden, finden wir ziemlich nordischen Charakter, die frostige, nüchterne Farbe und Modernität des mittleren Europa umgeben von der äußersten Sterilität der Landschaft. Verläßt man aber Abends das Gebiet des Manzanares, um das Tagesgestirn am Quadalquivir wieder zu begrüßen, so befindet man sich am Morgen in der traumhaftesten Verwandlung, die man nur ersinnen kann. Denn tropische, ja afrikanische Vegetation und Cultur spricht aus Allem, was sich dem Auge darbietet, von der indischen Feige und den Aloehecken am Bahndamm bis zu den Granaten an den Abhängen und den Palmen in den Höfen der Landgüter, von den vereinzelten Hufeisenbogen der Ruinen bis zu den Moscheen und Alcazars der Städte. Ueber Allem aber wölbt sich ein Himmel wie über Girgenti, der auch das blendende Licht ergießt, welches die Schatten bläulich färbt und den Farben jenen kreidigen Ton giebt, wie er der hohen Temperatur und der staubigen Regenlosigkeit entspricht.

Im Süden (Sevilla) erwuchs die unvergleichliche spanische Kunst des 17. Jahrhunderts. Dort war der Mittelpunkt der

spanischen Cultur seit einem Jahrtausend, und wenn auch der Wille eines Philipp II. mit der Hebung von Madrid dem Süden ein Gegengewicht schaffen konnte, so konnte er doch kein Uebergewicht erzwingen. Der Verkehr mit Italien, der seit der Lockerung der Verbindung mit Afrika nach der Vertreibung der Mauren von erhöhter Wichtigkeit geworden war, erhielt den Süden in steter Fühlung mit der südeuropäischen Cultur. Und zwar nicht blos mit dem frühzeitig zur spanischen Dependenz gewordenen Unteritalien, in welchem die Kunst eines Velazquez durch Ribera's Vermittelung ihre Wurzel hatte, sondern auch mit Rom, mit welchem der Zusammenhang der Dynastie wie des Volkes intimer blieb, als sonst irgendwo in Europa. Anstrengungslos bewahrten so Sevilla, Valencia, Barcelona hohe Culturthätigkeit, während Burgos, Valladolid, Toledo traurig veröden, wie denn z. B. Valladolid in seiner Akademie trotz aller Mühe eine wahre Caricatur von Kunst pflegt. Und verlöre Madrid selbst den Charakter der Hauptstadt und Residenz, so würde es dem Beispiele der letztgenannten Städte bald folgen, wie auch seine Kunstthätigkeit unfehlbar versiegen würde, wenn es nicht mehr über seine wunderbare Galerie verfügte.

Die französische Nachfolge, welche der spanische Erbfolgekrieg an die Stelle der ausgestorbenen castilisch-habsburgischen Dynastie setzte, hatte die spanische Cultur in französische Bahnen zu führen gesucht. Zunächst gewiß nicht zu ihrem Vortheil, wie denn das Sinken Spaniens im 18. Jahrhundert in jedem Betracht horrend ist. R. Mengs, längere Zeit zu Madrid im Dienste des Königs, entwirft von dem Kunstzustand daselbst das traurigste Bild, und wohl mit Recht, da außer ihm wohl nur der ebenfalls als Gast gerufene Venetianer Tiepolo damals Nennenswerthes leistete. Aber den Inspirationen beider entwuchs der einzige neuere Spanier, welcher eine Thätigkeit spezifisch spanischen Gepräges entfaltete, nemlich der hochbegabte

Franc. José de Goya, geb. 1746 zu Fuen de Todos (Aragon), † 1828 zu Bordeaux. Denn während ihn der realistische Zug der alten spanischen Kunst drängte, selbst für monumentale Dimensionen wie in den Gobelinwerken statt der in Italien und Frankreich üblichen olympischen Allegorien nationale Genrescenen zu wählen, wußte er auch diese mit der unbefangenen Frische, Wahrheit und Keckheit, wie sie einem Velazquez eigen ist, wiederzugeben, wenn es ihm auch nicht gelang, eine gewisse kurzschlächtige Derbheit fernzuhalten, durch welche er sich eben nicht günstig von einem Watteau unterschied. Erscheint aber seine Farbe gelegentlich allzu blühend, so ist gewiß anzunehmen, daß neben dem Vorbilde Tiepolo's auch die Aufgabe der Gobelincompositionen, welche einen großen Theil von Goya's Thätigkeit in Anspruch nahm, einigen Einfluß auf seine Palette geübt. Am bedeutendsten blieb er übrigens, wie auch die alten Spanier, in seinen Porträts, von welchen zahlreiche im Museum zu Madrid befindliche eine vortheilhaftere Vorstellung von seiner Kunst als von seinen Modellen aus der Königsfamilie erwecken.

Noch ehe Goya starb, hatte die spanische Kunst sich ebenso an den Triumphwagen des weltbeherrschenden David gespannt,* wie die politischen Anschauungen sich dem bezüglichen Entwicklungsgange an der Seine accomodirt hatten. Repräsentant dieser Epoche ist José Madrazo (1781—1859) aus Santander, das Haupt einer bedeutenden Künstlerfamilie, das jeder Richtung bis zur Gegenwart ein hervorragendes Mitglied geschenkt hat. Neben ihm sind die Davidschüler J. Aparicio (1773 bis 1838) und J. Ribera y Fernandez (1779—1860) zu nennen, wenn auch im Ganzen wenig Grund besteht, sie der Vergessenheit zu entreißen. Denn schon in den dreißiger Jahren

* F. M. Tubino, Die Wiedergeburt der spanischen Kunst. München 1883.

gewann der Einfluß der französischen Romantiker wie allerwärts die Oberhand über die Classicisten des Empire, und gerade die Söhne von zwei Obengenannten, Federico de Madrazo, geb. 1815 und noch jetzt das Haupt der Madrider Akademie, und Carlo Luis Ribera, geb. 1812, verpflanzten nunmehr die Art Delaroche's nach Madrid, ohne freilich die Höhe des französischen Vorbildes zu erreichen. Nacheiferer der deutschen Romantik, wie Claudio Lorenzales in Barcelona, ein Schüler des Overbeck, blieben vereinzelt. Von 1844 an scheint der französische Einfluß zu erlahmen, und es beginnt eine Art von Eklekticismus, der unter Anderem selbst Spuren von belgischer Einwirkung erkennen läßt. Ant. Gisbert, Dioscuro Puebla, Jos. Sanz y Cabot u. a. streben sogar darnach, im Anlehnen an die Meister des 17. Jahrhunderts mit nationalen Gegenständen aus Geschichte und Volksleben wenigstens einen Schein von national künstlerischer Haltung zu gewinnen, doch machten ihre ewig wiederkehrenden wahnsinnigen Johannen so wenig Eindruck wie die Atlasgewänder ihrer Toreros. Ein lebhafterer Aufschwung datirt erst von dem für die Schicksale Spaniens so entscheidenden Jahre 1868, seit welchem Spanien zu einer künstlerischen Wiederbelebung gelangt, die vielleicht erfreulicher ist, als ihre politische Erhebung. Dabei sind außer Madrid besonders die Südstädte Barcelona, Valencia und Sevilla betheiligt.

Natürlich fehlt es auch jetzt noch nicht an Spaniern, welche ihre Schule in Paris machen, ja dort sich dauernd niederlassen. Zu den letzteren gehört Fr. Domingo y Marqués aus Valencia, der bei seltenem Talent in mehreren Sätteln gerecht, gelegentlich in der Art seiner Landsleute Ribera und Velazquez, dann wieder mit den blanken hellen Farben der neuen Realisten, bald im classischen und religiösen Historienbild (der „letzte Tag von Sagunt“ und die „h. Clara“), bald im Porträt und im

Genre („die Seiltänzer") arbeitet und auch das Thierstück („das Kätzchen") nicht verschmäht. Die Coignet'sche Richtung docirt in Sevilla ein Carlos M. Esquivel. Aus Meissonier's Schule ging Enr. Melida in Madrid hervor, im „Vorzimmer des Friedensfürsten" und „Nach der Prozession" bewährt, aber auf den Höhenpunkt seiner Popularität mit dem Bilde „das Erscheinen eines Stieres unterbricht ein ländliches Mahl" gelangt, wie überhaupt das Volk, obwohl die Kunst seit Goya Hekatomben von Stieren geschlachtet und unablässig dem Heros des modernen Spanien, dem Toreador gehuldigt, dieses Vorstellungskreises nicht müde zu werden scheint.

Der Hauptstrom der spanischen Kunst aber ist gegenwärtig nach Italien gerichtet. Und zwar in ausgesprochener Beschränkung auf Rom, während Florenz und Neapel so viel wie keine Anziehungskraft auszuüben scheinen. Auch Venedig kommt außer dem tüchtigen Ric. Navarrete, dessen Franziskanerchor schon vor vielen Jahren in den Ausstellungen entzückt hat und dessen Interieurs von S. Marco und Frari neuerdings erfreuten, wie dem in ähnlichen Gegenständen tüchtigen P. Gonzalvo y Perez nicht weiter in Betracht. Die spanische Akademie von San Pietro in Montorio und der römische Preis zogen die Jugend ebenso in die ewige Stadt, wie die Villa Medici die französischen Pensionäre, womit noch der Vortheil einer wohlthätigen Kreuzung französischer und italienischer Einflüsse sich verband. Freilich verlor man den Zweck der Gründung jener Institute, der natürlich in erster Reihe auf das Studium der Antike wie der großen Cinquecentisten gerichtet war, mehr und mehr aus den Augen. Eduardo Rosales, geb. 1837 zu Madrid, † 1873 in Rom, wo er seit 1857 zuletzt als Direktor der Akademie gelebt hatte, kann als einer der ersten Bannerträger des modernen Realismus gelten. Sein „Testament Isabellens", „Tod Lucretia's" u. s. w. bilden den Ausgangspunkt für die neueste

spanische Historienmalerei, welche in entschiedener Abkehr von der Weise eines Delacroix und Delaroche mehr auf kalte stoffliche Wahrheit als auf coloristische Tiefe und Tonstimmung ausgeht. Zu seinem Gefolge gehörte Jos. Casado del Alisal aus Valencia, der nach dem „Tod Ferdinand's IV." und der „Semiramis" in seiner „Glocke von Huesca" auch den höchsten Treffer der neuesten französischen Schauermaler noch übertrumpft hat. Diese Versammlung abgeschlagener in ihrem Blute grinsender Rebellenköpfe, mit welcher König Ramiro den überlebenden Vasallen eine so eindringliche Demonstration macht, läßt indeß an der Richtung eines Künstlers völlig irre werden, der gleichzeitig in dem „Geschenk des Toreador" ein bis zur Süßlichkeit elegantes Rococo in der kühlen Buntheit der bei den Spaniern so beliebten Anilinfarben aufzuweisen vermag. Außer diesen sind zu nennen Al. Vera aus Vinuelas, der meist in antiken und altchristlichen Stoffen sich bewegend neuerlich durch seinen Untergang von Numancia sich einen Namen gemacht, C. Placencia in Madrid, J. Moreno Carbonero aus Malaga, A. Munoz Degrain u. s. w.

Die Bedeutung der neuesten spanischen Malerei liegt jedoch nicht auf diesem Felde. Ziemlich unabhängig von den monumentalen Tendenzen der Akademie, so wie sie die Madrazo in Madrid und Rosales in Rom begründet hatten, schuf der geniale Mariano Fortuny y Carbó sein epochemachendes Programm, welches zwar auf eine kaleidoskopische Wirkung der Coloristik hinausging, aber durch ein eminentes Zeichnungs- und Charakterisirungstalent unterstützt nicht blos berauschend wie die Farbenorgien einiger Italiener, sondern wahrhaft entzückend fesselte. Geboren zu Reus in Catalonien 1839 war Fortuny 1856 nach Rom gelangt, wo er auch mit Ausnahme von zwei Reisen nach Marocco und zweijährigen Studien in der Madrider Galerie bis an seinen frühen Tod (1874) ver-

blieb. Erst kurz vor 1870 in weiteren Kreisen bekannt geworden, schwang er sich mit den damals an Goupil gelieferten Werken schneller als vielleicht jemals ein Genie zu einer Berühmtheit ersten Ranges empor. Der „Ehevertrag in der Vicaria zu Madrid“, das bedeutendste Bild jener Sendung, verrieth immerhin deutlich genug den Einfluß von Goya und Meissonier, welche Künstler er auch selbst als seine Vorbilder erklärte. Doch näherte er sich trotz des Costüms der Zeit Goya's diesem selbst nicht mehr als etwa Menzel, das deutsche Gegenbild und vielleicht auch zum Theil Original Fortuny's, dem Chodowiecky. Es blieb ein ganz bedeutender Fond von individueller Meisterschaft. Nicht oft in diesem Jahrhundert sind Charaktere mit gleicher Schärfe wiedergegeben worden, wie wir sie in diesen Typen der Betheiligten, vom Geistlichen bis zur Brautmutter und zum Bruderschaftsalmosenier ausgeprägt finden. Ebenso bewundernswerth ist das Beiwerk, manchmal zu gleichwerthig mit den handelnden Figuren, aber immer zum Ganzen stimmend, wenn auch die Wahl zwischen Durchführung und bloßer Andeutung, zwischen einem Fortissimo und Pianissimo des Vortrags, oft capriciös und nervös scheint. Denn wie spielend ergeht sich der Pinsel zwischen der flüchtigsten Skizzenhaftigkeit bis zur subtilsten Delikatesse miniaturartiger Durchführung. Die Farbe gefällt sich dabei gerade im Waghalsigen, in Lila oder Rosa, überhaupt in schreienden Contrasten, die jedoch durch kühle Grau versöhnt werden. Aehnlicher Art ist die „Theaterprobe“; orientalische Scenen erscheinen um einen Grad wärmer gestimmt, wie z. B. der „arabische Metzger“, bei welchem es selbst in den Eingeweiden des geschlachteten Thieres auf ein Farbenbouquet hinausläuft. Doch auch ganz ohne Farbe verleugnet sich die Meisterschaft des Künstlers nicht, wie in seinen Federzeichnungen und Radirungen, welche ihre Wirkung manchmal bis zum Rembrandtesken steigern und

damit eine wunderbare Feinheit der Zeichnung und Charakteristik verbinden.

Fortuny ist zum Prototyp eines Theiles der modernen Malerei geworden, welcher lediglich den reichen Farbenschein gelten lassen und nicht nur alle Tradition, sondern auch Ton und Luft zum überwundenen Gerümpel veralteter Ateliermaximen werfen will. Und in der That bilden auch bei den besseren Nachfolgern wie beim Meister selbst diese bunten Farbfleckchen einen gewissen Accord wenn auch von etwas schrillem hohen Klang, wozu selbst etwas Melodiöses hinzukommt, das ja auch einem Quartett von Piccolo's eigen sein kann. Dagegen fehlt die Instrumentirung, es fehlen die tiefen und die gehaltenen Töne, es fehlt trotz aller Schärfe der Charakteristik die Wärme und Empfindung. Der Farbenzauber erweist sich doch als Puder, da der Ton kreidig, kalkig bleibt, da der Künstler, wie es ein geistreicher Kritiker der modernen Malerei Spaniens überhaupt zum Vorwurfe macht,* die Natur nicht farbig, sondern gefärbt sieht und nicht die Lichterscheinung der Dinge zu geben sucht, sondern gleichsam den Anstrich. So bleiben die Werke der Nachfolger Fortuny's und zum Theil die des Meisters selbst doch mehr das Ergebniß eines talentvollen Raffinements und erscheinen somit mehr als Kunststücke denn als eigentliche Kunstwerke.

Die Erfolge Fortuny's, materiell vielleicht die höchsten, welche jemals bei so kurzer Wirksamkeit erzielt worden sind, bewirkten, daß die Fortunisten wie Pilze aus der Erde schossen. Darunter fehlte es nicht an namhaften Talenten. So Francesco Pradilla, geb. 1849 in Villanueva bei Saragossa, welcher zwar in seiner „Uebergabe Granadas“ auch den An-

* A. Bayersdorfer, Spanien in der Münchener internationalen Kunstausstellung 1883 (Süddeutsche Presse 1883, Nr. 186).

forderungen der Akademie mit einem großen Geschichtsbilde Genüge gethan, aber damit die Höhe seiner kleinen Cabinetsstückchen wie die Darstellungen aus dem römischen Carneval nicht erreichte, mit welchen er den bunten Flimmer bewegter Straßenscenen in einer an unseren Menzel erinnernden Meisterschaft wiederzugeben wußte. Ihm nahe steht J. Benlliure y Gil in Madrid, der von den nationalen Meistern Ribera und Goya ausgehend die Biegsamkeit romanischer Talente je nach Gegenstand ganz überraschend zeigt. Folgte er z. B. in einem h. Franziskus den Meistern des 17. Jahrhunderts, so wußte er ebenso in dem phantastischen „Traum" Goya's Weise zu treffen, um dann wieder in einigen Cabinetstückchen ganz in der Art eines Pradilla zu operiren. Dieser genialen Taschenspielerei kann sich auch der Andalusier José Villegas nicht ganz enthalten, welcher sich in Paris nicht geringen Ansehens zu erfreuen hat. Während er sich nemlich in seinen brillantgefärbten Genrebildern an seinen Lehrer Fortuny anlehnt, gelangt er in seinen mit großer technischer Bravour gemalten Aquarellen selbst zu Ton und Stimmung. Von großer und nicht unselbständiger Meisterschaft sind endlich die feingestimmten Cabinetsbildchen von Fortuny's Schwager Raimundo Madrazo, der die dritte Generation des Madrazo'schen Künstlergeschlechtes achtbar vertritt. Sonst kehrt Fortuny's Palette oder dessen charakteristische Zeichnung bei vielen Spaniern wieder, so daß sie der spanischen Malerei der Gegenwart sogar das vorherrschende Gepräge giebt. Die tüchtige Zeichnung entfaltet z. B. Jos. Jimenes Aranda aus Sevilla, bei welchem jedoch in coloristischer Hinsicht das leckere Gericht seines Vorbildes gleichsam kalt geworden scheint, wie wenigstens seine „Predigt im Orangenhof der Cathedrale von Sevilla" gezeigt hat, oder Luis Jimenes aus Sevilla, der jedoch stärker an Meissonier gemahnt. Mehr dem Farbenbouquet streben

nach Horacio Lengo aus Malaga, der trotz entschiedener Kalkigkeit doch große Farbenbrillanz zu entfalten weiß, oder Fr. Masriera, dessen stilllebenartige Interieurs jedoch geradezu in bunten Trödel ausarten.

Nebenher blühte der gemäßigte Realismus an der Madrider und römischen Akademie in nicht geringer Tüchtigkeit weiter. An letzterer unter Rosales' Amtsnachfolger Vic. Palmaroli aus Madrid, geb. 1835. Seine „sixtinische Kapelle", die „Trasteverinerinnen in der Colonnade von S. Peter" und die „Beerdigung der Opfer des 2. Mai 1808" (1871, Stadthaus zu Madrid) verschafften ihm einen geachteten Namen. Ebenso erwarb sich M. Dominguez y Sanchez aus Madrid durch seinen „Faun", „Tod Seneca's" und namentlich durch seine Aquarellen nennenswerthe Verdienste. Mehr in's Fahrwasser der „Sincérité, vielleicht nach dem Vorgang von J. Agrassot aus Valencia lenkte J. Luis Pellicer aus Barcelona, der in seinem Bilde im Museum zu Madrid, eine „vorstädtische Patrouille in der Dämmerung" darstellend, oder in dem jüngst ausgestellten „Unser täglich Brod" einer ernsten Einfachheit und Klarheit nachstrebt, die unter dem bunten Effekt und den Fanfaren der Südvölker wahrhaft wohlthuend wirkt. Aehnliches läßt sich von Luis Franco's „Spanischen Gendarmen", welche eine Landstreicherbande am Grenzbezirk übergeben, sagen, einem Bilde voll von Wahrheit in Form und Farbe.

Von Landschaftern wüßte ich außer dem aus Belgien stammenden Carlo de Haes mit seinen andalusischen Ansichten oder Raf. Monleon mit schönen Marinen keinen hervorragenden anzuführen. Im Architekturstück wird Martino Rico am meisten geschätzt. Für das Blumenstück und Stillleben beschränke ich mich auf den schon erwähnten Lengo und um wenigstens artig zu schließen auf die Erwähnung des zwanzigjährigen Fräulein F. Frances de Arribas aus Valencia.

Plastik ist in dem Lande der Mauren wie eines Velazquez kaum zu suchen, und am wenigsten in dem kunstthätigen Süden. Jedenfalls wäre auch nichts zu finden, was einigen kunstgewerblichen Schöpfungen maurischer Herkunft, wie namentlich den damascirten Eisenarbeiten von Toledo an künstlerischem Werthe auch nur entfernt gleich käme. In den Zeiten des Empire trieb wohl die classicistische Richtung einige kümmerliche Blüthen, wie z. B. D. José Alvarez' (1768—1827) Arbeiten, von Thorwaldsen's Schule beeinflußt wenigstens äußerlich an diesen Meister, oder vielleicht noch mehr an Canova erinnern. Das classicistische Wesen hielt auch noch unter D. Ponciano (1813—1877), der fünfzehn Jahre in Rom gelebt, vor. Auch als eine realistischere Auffassung Platz griff, meldete sich kein eigentliches Talent, wenigstens scheinen Medina's Statuen des Velazquez und Murillo in Madrid ebensowenig ein Hervorragendes zu verrathen, wie die übrigen Statuen, mit welchen die Spanier ihre berühmten Dichter und Künstler zu ehren pflegen.

Noch dürftiger ist es mit der modernen spanischen Architektur bestellt. Verfasser dieses erinnert sich nicht eines einzigen höheren Anforderungen entsprechenden Bauwerkes, welches nach der imposanten Kirche des Escorial oder wenigstens nach dem königlichen Palaste zu Madrid entstanden wäre. Die Amphitheater für die Stiergefechte sind wahre Horrenda von baukünstlerischer Armuth und die Kirchen weit unter dem Durchschnitte der italienischen Renaissance wie des Barock. Wo nicht Werke aus dem Mittelalter oder aus dem Cinquecento vorhanden sind, fesselt, wie z. B. in Madrid, nichts das künstlerische Interesse.

Viertes Capitel.

Holland. Dänemark. Skandinavien. Rußland.

Die naheliegende Voraussetzung, daß die Nordstaaten Europa's vornehmlich germanischer Race ihre Inspirationen von Deutschland her empfingen, erfüllt sich nur bei wenigen in deutlicher und nachweisbarer Art. Die meisten folgen der allgemeinen Strömung in realistischer und coloristischer Beziehung großentheils auf eigene Faust und lassen eher ein Anlehnen an französische denn an deutsche Vorbilder constatiren. Wo eine Tradition im Lande vorhanden, wirkt natürlich diese nebenher fort, wie namentlich in Holland. Schulcentren, wie in Frankreich, Belgien, Deutschland entwickeln sich, Kopenhagen vielleicht ausgenommen, nirgends, wenn auch überall eine gewisse Localfarbe oder richtiger Schattirung sich ausbildet.

Holland steht die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts hindurch in noch fast ausschließlichem Bann seiner großen Vergangenheit. Doch in bescheidener Beschränkung auf gewisse Meister des 17. Jahrhunderts, worunter gerade die bedeutendsten, ein Rembrandt, Hals, van der Helst nicht figuriren. Es sind vielmehr vorab Potter, Dou, Huysum, die Architekturmaler, gelegentlich die Ostade, P. de Hooch und einige andere. Holland bleibt daher ein halbes Jahrhundert länger als Deutschland in

jenen Fesseln, die allerdings bei dem Reichthum des Landes an ererbten Gemäldeschätzen ihre nationale Berechtigung haben und noch mehr hätten, wenn die Reproduktion zu einer Neubelebung und nicht zumeist lediglich zu manieristischer Armseligkeit geführt hätte. Denn wenn man sich auch manchmal an einer Landschaft von Andr. Schelfhout (1787—1870) oder an einem Interieur von Hub. van Hove (1814—1867) wahrhaft erfreuen kann, so gehört doch der weitaus größere Theil der Arbeiten Hollands in dieser Zeit in das Gebiet des Pasticcio, mit welchem sich Deutschland schon in den Tagen Dietrich's übersättigt hatte.

Die Kunstzustände des modernen Holland sind oft beklagt worden, auch von kunstsinnigen Holländern selbst. Das Ansehen eines der letzteren, Victoor van Stuers, der die Zustände in Zeitschriften und Brochuren 1873 und 1874 schonungslos aufdeckte, hatte wenigstens die Folge, daß eine Reichscommission für Erhaltung der historischen und künstlerischen Denkmäler eingesetzt wurde, während für Hebung der modernen Kunst, welche seit dem Tode C. J. Fodor's (1860) keinen hervorragenden Gönner mehr gefunden, die Gesellschaft für Bildung einer öffentlichen Sammlung moderner Kunst sorgen sollte. Doch dem vielbesprochenen und in der Hauptsache noch jetzt zu Recht bestehenden Satz des Ministers Thorbeke „Kunst ist keine Regierungssache“ steht der noch schlimmere gegenüber, daß in Holland die Kunst auch nicht Sache des Volkes ist. Wenigstens sind von jener antheilvollen und opferwilligen Stellung, welche in dem benachbarten Belgien Regierung und Volk zur Kunst genommen, hier kaum schwache Spuren zu finden.

Wenn aber auch Holland neuestens einigen Anlauf nimmt, dem belgischen Vorbild nachzueifern, so wird das nicht blos im Allgemeinen, sondern auch in gegenständlicher Hinsicht wohl nur von stark beschränktem Erfolg sein. Die Historienmalerei vorab

ist, wie es scheint, ganz unmöglich. Wenn sie nicht einmal in den Tagen eines Rembrandt und Hals, wenn sie dann auch nicht in der romantischen, der Monumentalmalerei speziell zugewandten Epoche sich entfalten konnte, so ist sie jetzt geradezu undenkbar, wie denn auch z. B. der begabte J. G. Schwartze seine Historienbilder nur auf amerikanische Bestellung malen, für seine Landsleute aber nur im Porträt sich gelegentlich bethätigen konnte. Gingen aber auch im 17. Jahrhundert die Holländer wenig über Cabinetskunst hinaus, so verengt sich ihr Kunstfeld heutzutage noch mehr durch den bemerkenswerthen Umstand, daß der großen Tradition zum Trotz auch die Porträtmalerei so viel wie nichts leistet. Nennenswerthes findet sich nur im Gebiete des Genre, der Landschaft mit dem Thierstück und des Stilllebens.

Von einer weiteren Entwicklung der ruhmreichen Tradition erwartet nur mehr ein geringer Theil einigen Erfolg. Der Genremaler Dav. Bles kann noch zu den älteren Meistern gerechnet werden, wie ja auch seine Blüthezeit in die fünfziger Jahre fällt, doch zeigen seine Werke wenigstens eine geschickte Vermischung der Weise seiner Vorbilder, während seine Gegenstände frisch und anregend erfunden sind und sich nicht auf den Ideenkreis eines Ostade und Teniers beschränken. Mit noch mehr Selbständigkeit combinirt die alten Meister Herm. F. C. ten Kate, doch nicht in der persönlichen Bedeutsamkeit eines Leys, so daß er an solcher vielmehr mit einem Brackeleer verglichen werden könnte. Der bedeutendste unter den der Tradition huldigenden Genremalern Hollands ist jedenfalls Christoph Bisschop in Haag, geb. zu Leeuwarden 1828, welcher den Ton der alten Amsterdamer bewahrend eine Kraft der Lichtführung und Farbe entfaltet, die in der kreidigen Umgebung der neuesten Schöpfungen höchst wohlthätig wirkt. Seine „Juwelen der Königin", der „Winter in Friesland" (Schleifen von Schlitt-

schuhen), der „Besuch bei der Großmutter“ und das „Stillleben“ (Mädchen ein Zinngeschirr putzend), gehören zu den reifsten und jedenfalls energischsten Werken Hollands in diesem Jahrhundert. Lehnt sich aber Bisschop mehr an einen Terborch, P. de Hooch u. s. w., so steht Jos. Israels im Haag durch sein Halbdunkel in einiger Beziehung zu Rembrandt und dessen Schule, wenn auch sein Ton im Ganzen grauer ist, als der seiner holländischen Vorbilder. Die Realität der Armuth und des Elendes der Gegenwart jedoch, wodurch Israels stofflich einige Verwandtschaft mit dem Belgier de Groux zeigt, läßt freilich die alte Schule oft ganz vergessen. Zu diesem Inhalte aber paßt die Art seiner Behandlung vortrefflich und mehr als zu heiteren Scenen, wie in dem durch das Backen eines Eierkuchens gefeierten „Geburtstag“, worin der Meister trüb und düster erscheint. Neben Israels ist noch J. Ströbel im Haag hervorzuheben und D. Oyens in Brüssel wieder zu erwähnen, der jedoch nach seiner Thätigkeit zu Belgien gezogen werden muß.

Bisschop hatte gezeigt, daß selbst die französische Schule (Comte und Gleyre) seine nationale Basis nicht überwucherten, er blieb Holländer und seiner heimatlichen Tradition getreu. Dieß verhielt sich anders bei mehreren Collegen, welche nicht blos ihre technische Ausbildung, sondern ihre ganze Auffassung auswärts, in Belgien oder Paris suchten. Der berühmteste von diesen ist Lourens Alma Tadema,* welchen wir hier behandeln, obwohl ihn seine Schule nach Belgien, seine Thätigkeit und — da er nur bis 1867 mit den Holländern, seitdem mit den Engländern ausstellte — seine Selbstbestimmung nach England zu verweisen scheinen. Tadema, oder mit seinem Pathenvornamen Alma Tadema, ist in Dronrijp im holländischen Fries-

* H. Billung, Alma Tadema. Ein Lebensbild. Zeitschr. f. bild. Kunst. XIV. 230 fg.

land 1836 geboren. Nach Landesgebrauch von vorneherein zum Nachfolger seines als Notar fungirenden Vaters bestimmt, mußte er seinem frühzeitig erklärten Beruf entgegen sich zu gelehrten Studien bequemen, und erst als die Familie erkannte, daß ihn die Versagung dieses Herzenswunsches tödten würde, fügte man sich diesem. Allein Holland bot keine ihm zusagende Schule, welche sich erst bei Leys in Antwerpen fand. Seine Gymnasialzeit war indeß keineswegs erfolglos geblieben, und wenn auch nicht nach der grammatikalischen Seite, so hatte es ihm doch das Alterthum in geschichtlicher und archäologischer Beziehung für immer angethan. Wäre daher auch das Atelier Gérôme sein richtigster Platz gewesen, so kam doch auch Leys seinem friesischen Lieblingsschüler mit so förderlichem Verständniß entgegen, daß sich die Nachtheile des mangelhafteren Apparates wohl ausglichen. Wie schon von den ersten Bildern an unverkennbar war, strebte sein Pinsel nicht weniger antiquarische Belehrung als künstlerische Wirkung an, und so wollte er seine Scenen mit der ganzen baulichen und geräthlichen Umgebung ihrer Zeit, bis in's kleinste Detail studirt, ausstatten, sowie dieß etwa Becker oder Friedländer in der gelehrten, Freytag und Ebers in der belletristischen Literatur Deutschlands gethan haben. Wie viele Marmorstudien müssen die italienischen Skizzenbücher des Meisters enthalten, wie reich muß seine Photographienmappe an pompeianischen Broncen und Geräthen, seine Bibliothek an archäologischen Publikationen sein. Ueber so viele Kenntnisse aber wußte selbst kein französischer Zeitgenosse mit gleichem Geschmack zu disponiren, so daß man ganz vergißt, daß seine Gestalten nicht eigentlich classisch, kaum südlich sind, und vielmehr zunächst die friesischen Eindrücke seiner Jugend, dann die englischen seines Mannesalters durchfühlen lassen.

Er hatte mit einem altfränkischen Gegenstande „die Erziehung der Söhne Clothildens“ begonnen. Eine Reihe von eth-

nographischen Bildern erwuchs im Laufe der Zeit demselben Gebiete: „Venantius Fortunatus und Radagonde“, „Fredegunde und Prätextatus“, „die Morgengabe der Galeswintha“, „Galloromanische Weiber“. Etliche Darstellungen galten dann der Verbildlichung altägyptischer Sitten und Zustände, die Hauptrolle aber spielt das classische Alterthum. Der „Eintritt in ein römisches Theater“, der „pyrrhische Tanz“, der „römische Tanz“, die „Bacchantin“, „Agrippina mit der Asche des Germanicus“, „Audienz bei Agrippa“, „Claudius Imperator“, das „Maleratelier“, das „Bildhauermodell“, ein „Familienfest“, die „Weinlese“, der „römische Garten“, die „Badewärterin“, „eine Frage“ u. s. w. brachten immer wieder neue, fesselnde Ueberraschungen, verfehlten nie, durch Inhalt und Ausführung in allen Kreisen zu interessiren. Und giebt man auch zu, daß das Didaktische überwiegt und ein professorenhafter Zug vorherrsche, der dem Ganzen gelegentlich das unerfreuliche Gepräge einer gelehrten Illustration aufdrückt, ja daß häufig das Beiwerk den figürlichen Inhalt überschreit, so bleibt doch noch so viel künstlerischer Gehalt neben dem technischen Raffinement bestehen, daß Tadema's Ruhm auch für den Maler nicht ungerechtfertigt erscheint.

Unter allen Umständen aber bleibt der Künstler eine seinem Vaterlande noch fremdartigere und deßhalb isolirtere Gestalt als ein Wiertz in Belgien. Das Wesen der modernen Holländer in Stadt und Land, das ein Israels mehr in den untersten Schichten gesucht, erfaßten einige andere tüchtige Meister in mehr unmittelbarer und unstudirter Weise. So H. J. Burgers in Paris, G. Henkes im Haag, J. H. Melis in Rotterdam und insbesondere A. H. Bakker-Korff (1824—1882), sämmtlich Realisten der modernen Richtung, auf welche die ererbten Ateliertraditionen nur mehr wenig Einfluß geübt. In Genre und Landschaft gleich tüchtig zeigt sich F. H. Kämmerer im Haag. Seinem Vaterlande ganz untreu aber scheint C. C.

van Haanen in Venedig geworden zu sein, der z. B. in seinen Perlenarbeitern in Venedig, in der Meneghina u. s. w. sich künstlerisch ganz an die Lagunenstadt acclimatisirt zeigt.

Die moderne Landschaftsmalerei Hollands sieht sich ebenso sehr an den Strand, die Dünen und die Polder gewiesen wie das Leben der Holländer. Den Ehrenplatz vor Allen verdient der produktive H. Will. Mesdag, geb. 1831 zu Gröningen, thätig im Haag. Seine Strandbilder sind einfacher, wahrer, weniger manierirt als die seines vlämischen Collegen Clays, freilich auch weniger einschmeichelnd in ihrer graugestimmten Farbenarmuth. Neben ihrem dunstigen Ton heben sich P. J. C. Gabriel's Polderlandschaften frisch und farbenlustig ab, wenn auch deren Unmittelbarkeit nicht so viel von der Intimität hat, wie die Art Mesdag's oder die verwandte eines J. Maris im Haag, eines J. Bakhuyzen van den Sande ebenda, eines J. W. Bilders in Amsterdam. E. Heemskerk van Beest im Haag gemahnt durch den bewegteren Charakter seiner Marinen gelegentlich an A. Achenbach. A. Mauve in Paris, welcher seine Landschaften gerne mit Weidevieh staffirt, kann kaum mehr zu den Holländern gerechnet werden, ebenso wie W. Roelofs in Brüssel, der in seiner ebenso breiten und kühnen, als bestimmten und verarbeiteten Art der grauen Polderlandschaft auch in Belgien große Beliebtheit zu verschaffen wußte.

Von dem Weideboden Hollands ist das Thierstück nicht zu trennen, in welchem es der Heimat Potter's und des Eidamer Käse an tüchtigen Vertretern kaum fehlen kann. J. H. L. de Haas, J. Frolyk und P. Stortenbeker verdienen in der Darstellung des Heerdenviehs ihre geachteten Namen. Von der übrigen Thierwelt findet man dagegen selten Gebrauch gemacht. Auch Henriette Ronner verräth in ihren Thierscherzen wie die „Malschule“ (eine über den Malkasten eines vom Künstler verlassenen Ateliers gerathene Katzenfamilie) und die „Reise um

die Welt“ (Katzen, die um einen Globus herumklettern) zu deutlich die saftige Frische des belgischen Colorits und den Schauplatz ihrer Thätigkeit, als daß sie noch der holländischen Schule zugezählt werden könnte.

Recht ansprechend ist auch das Architekturstück vertreten, das seit Langem in den Werken der beiden 1817 geborenen Meister, des Haagers Jan Bosboom und des Amsterdamers Corn. Springer eine treffliche Vertretung gefunden hat, welche nicht ohne Selbständigkeit auf die altholländischen Vorbilder zurückgeht. Sonst widmen sich demselben mit Erfolg die jüngsten Glieder des alten Malergeschlechts Koekkoek, H. B. Jan und Willem, die Söhne und Enkel der Marinemaler Herman und Joh. Herman Koekkoek. So selbstverständlich wie beim Thierstück aber erscheint es, daß im Lande der Blumen- und Gemüsezucht auch das bezügliche Stillleben gedeiht, vorzugsweise unter Damenhänden wie von Marie Vos, Gerardina Bakhuyzen und Sintje Mesdag, geb. van Hauten, der würdigen Gemahlin des obengenannten Marinemalers.

Die Plastik Hollands beherrschte ein halbes Jahrhundert lang ein Belgier, Lodovyk Royer, geb. zu Mecheln 1793, gest. 1868 zu Amsterdam. Die relativ besten, übrigens auch die meisten der öffentlichen Ehrenstatuen Hollands, worunter die beiden Oranien im Haag, das Costerdenkmal zu Harlem, das Rembrandtdenkmal zu Amsterdam und die Concordia auf dem „Metalen kruis“ daselbst, sind von ihm modellirt. Auch später hatte Holland so wenig über native Kräfte zu verfügen, daß auch von dem imposanten und figurenreichen Nationaldenkmal zur Erinnerung an die Wiederherstellung der Unabhängigkeit der Niederlande i. J. 1813, 1869 im Willemspark des Haag enthüllt, der Löwenantheil dem Brüsseler Jan Jos. Jaquet zufiel. — Ebenso wenig Epochemachendes ist von der modernen holländischen Architektur zu berichten. Der Privatbau setzt sich

in der praktischen Weise der Alten so unentwegt fort, daß noch jetzt die Straßen der Städte großentheils den Eindruck machen, wie er sich auf den Prospekten van der Heyden's findet. Wo in diesem Jahrhundert eine monumentale Thätigkeit sich nicht umgehen ließ, finden wir sie noch in der trockenen Weise des Empire, dann unter belgischem Einflusse entfaltet. Bauten, wie der immerhin bedeutende Neubau des Reichsmuseums zu Amsterdam von dem begabten P. J. H. Cuypers daselbst sind eine große Seltenheit, so daß neben diesem Baukünstler höchstens noch die Haager B. Reinders und H. J. van der Brink genannt werden können.

Dänemarks Kunstthätigkeit hatte schon zu Ende des vorigen Jahrhunderts einen guten Klang. Denn aus der Kopenhagener Akademie waren zwei der wichtigsten Bahnbrecher moderner Kunst hervorgegangen, Carstens und Thorwaldsen. Bei beiden ist freilich von dänischer Kunst nicht zu sprechen, da ihr Classicismus völlig vaterlandslos war; auch haben beide den Schauplatz ihrer eigentlichen Entwicklung nicht in der Heimat gefunden, und während der Schleswiger Carstens den dänischen Boden nach seiner Schulzeit überhaupt nicht mehr gesehen, betrat ihn Thorwaldsen erst im Greisenalter wieder. Seitdem aber hat sich Dänemark mehr als irgend ein anderes verwandtes Land von den übrigen germanischen Culturstätten isolirt, wodurch sich leicht erklärt, daß das Land zunächst zurückblieb, dann aber in bemerkenswerther Selbständigkeit auftrat.

Namentlich in der Malerei zeigte sich schon frühzeitig eine bedeutende Kluft zwischen dem Alten und Neuen, indem schon in den dreißiger Jahren sich Bestrebungen nach der realistischen Seite geltend machten, die zum großen Theile autodidaktisch zu einer national-dänischen Malweise führten. Der Begründer dieser

Richtung war Christoph Wilh. Eckersberg, geb. 1783 zu Varnaes in Schleswig, gest. 1853 zu Kopenhagen. Eckersberg hatte noch wie Carstens bei Abilgaard gelernt, dann unter David in Paris seine Ausbildung vollendet. Seine ersten Arbeiten nach seiner Rückkehr, meist aus der nordischen Mythologie oder Religiöses, waren schon gegenständlich nicht von der Art, um dem Künstler das Abstreifen seiner akademisch-classicistischen Schule zu erleichtern, was ihm denn auch in wahrhaft epochemachender Weise erst mit den Darstellungen aus der dänischen Geschichte gelang, mit welchen er seit 1837 den Rittersaal des Christiansburger Schlosses auszuschmücken hatte. Sicher in der Zeichnung, von nüchterner Klarheit in der Wahl und Auffassung seiner Motive, schlicht und natürlich in Formensprache und Ausdruck, entsprach er dem Charakter der Nation und fand dadurch die Mittel, diesem in seiner Kunst stylvollen Ausdruck zu geben. Sein Einfluß aber wurde um so durchgreifender, als er auch im Gebiete des Bildnisses, des Genre und selbst der Marine seinem Programm treu blieb.

Das Wesen der von Eckersberg begründeten national-dänischen Malerschule ist jenem der französischen Sincérité verwandt. Bei freilich größerer technischer Unbeholfenheit und nicht selten brüsker Härte in Form und Farbe äußert sich doch derselbe treue, aufrichtige und rücksichtslose Anschluß an die natürliche Erscheinung, dieselbe Ursprünglichkeit und Emancipation von allen traditionellen Einflüssen. In coloristischer Hinsicht sehen und malen die Dänen minder kreidig und grau als die französischen Realisten, ja es ist sogar eine eigenthümliche Vorliebe für ein kaltes Roth und stumpfes Violett zu constatiren, was schon im Holzanstrich der jütischen Halbinsel beliebt, natürlich nicht ohne Rückwirkung auf die Interieurmalerei sein konnte. Ein selbständiges Gepräge mußte aber die dänische Malerei schon dadurch gewinnen, daß sie sich fast ausschließend an nationale Geschichte,

an dänisches Genre, an jütische und Ostsee-Insellandschaft und Stranddarstellung hielt. Mehr Patriotismus steckt daher jetzt vielleicht in keiner Malerei als in jener der Kopenhagener Schule.

Auch die älteren Meister zeigen schon diese frische, schlichte, etwas prosaische Realität. So der Humorist Wilh. Marstrand (1810—1873), der dänische Hasenclever oder Schrödter, welcher in seiner „Wochenstube", in den „politischen Kannegießern", im „Minister und Dichter", „Sonntag auf Dalekarlien" u. s. w. die feinste und treffendste Charakteristik mit großer Unmittelbarkeit zu verbinden wußte. Wie dieser aus Eckersberg's Schule hervorgegangen ließ auch J. Jul. Exner, geb. 1825 zu Kopenhagen, seinen Studien in Frankreich und Deutschland nicht so viel Raum, daß sie seine einheimische Weise hätten verdrängen können, wie er denn nach seiner Rückkehr fast ausnahmslos sich der Darstellung des dänischen Volkslebens widmete, ohne dabei den Ernst des Norwegers Tidemand zu erreichen oder auch nur anzustreben. In gleicher Weise übten die italienischen Reisen der Landschafter keinen deutlich fühlbaren Einfluß, wie bei dem als Vieh- und Landschaftmaler gleich tüchtigen J. F. Lundby (1818—1848), welcher den dänischen Buchenwald wie die weitsichtigen jütischen Ebenen zuerst zu Ehren brachte. Nicht mindere Beachtung verdienen Gottf. Rump (1816 bis 1880) und P. Chr. Skovgaard (1817—1875), der in seiner Farbe zwar etwas harte, aber um so ausdrucksvollere Wilh. Kyhn, geb. 1819 und der vielgereiste Marinemaler D. H. A. Melbye (1818—1875), der durch phantastische Stimmungen selten ohne Eindruck blieb.

Was aber Eckersberg für die dänische Malerei der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts, das wurde für die neueste Zeit Carl H. Bloch,* überhaupt der hervorragendste dänische Maler

* Sigurd Müller, Carl Bloch (Lützow, Zeitschr. f. bild. Kunst. XVIII. 37.)

der Gegenwart. Geboren zu Kopenhagen 1834 hatte er seine an der Akademie seiner Vaterstadt genossene Ausbildung durch emsige Studien auf dem Lande zu erweitern gesucht, und sich sofort als Genremaler einen bedeutenden Namen erworben. In der That zeigen schon seine ersten Werke eine so urwüchsige Kraft der Wahrheit und eine so frische Beobachtung des Psychologischen wie alles Beiwerks, daß sie die anfängliche Unbeholfenheit in coloristischer Hinsicht ganz vergessen lassen. So die „Mahlzeit“, welche in unnachahmlicher Treuherzigkeit eine auf der Bodentreppe sitzende Großmutter darstellt, umgeben von appetitreichen Knaben und schnatternden Gänsen, welche sich nach der Suppenschüssel auf dem Schooße der Alten drängen. Des jungen Künstlers Ruf steigerte sich während eines sechsjährigen Studienaufenthaltes in Italien von Sendung zu Sendung. Der „Fischer aus Sorrento“, der „Hagestolz“, die „beiden Mönche“, der „Klosterkoch“, der „römische Straßenbarbier“ zeigten auch dem italienischen Volksleben gegenüber dieselbe gesunde von ungesuchtem Humor und naiver Empfindung strotzende Beobachtung und einfache Wahrheit, während sich auch die technische Behandlung von Jahr zu Jahr bewundernswerth steigerte. Eine seltene Vielseitigkeit, wie sie übrigens Bloch mit seinem Vorgänger Eckersberg gemein hatte, ließ ihn auch an den monumentalen Werken Italiens nicht unberührt vorübergehen. Simson in der Mühle von den Philistern verhöhnt, ein Prometheus und eine Reihe von Altargemälden zeigten dabei dieselbe energische Versenkung in den Stoff, realistische Treue und sichere Beherrschung des Helldunkels, wie mehrere Darstellungen aus der dänischen Geschichte. Der Vorzug gebührt jedoch immer seinen Genrescenen, von welchen die neuesten, wie die Fischhändlerin, der alte Straßenmusikant, das arme Dienstmädchen, das Meerrettig reibende Mädchen, die alten Kneipbrüder u. s. w. zu den Perlen der Kunst des Jahrhunderts gehören.

Die Theilnahme, wie sie Bloch's Werke allenthalben hervorriefen, vermochten einige Talente nicht zu erwecken, welche mit weniger Nationalgefühl begabt sich mehr in die Arme auswärtiger Kunstschulen warfen. So vorab Elisabeth Jerichau-Baumann, die ganz und gar Düsseldorferin geworden, oder Lauritz Tuxen, jetzt in Paris, der seinerseits an Siemiradski gemahnt. Auch Pet. S. Kroeger, geb. zu Stavanger 1851, verdankt seiner Schule bei Bonnat wie überhaupt Paris mehr, wie seiner Heimat und seiner nationalen Weise. Freilich gehören sein „Dorfhutmacher“ mit dem so wirksam von einem Sonnenstrahl theilweise erhellten Interieur, oder die „italienischen Feldarbeiter“ in ihrer eleganten Zeichnung, namentlich aber die coloristisch zauberhafte „Sardinerie“, den Verpackungsraum eines nordfranzösischen Sardinengeschäfts darstellend zu den Zierden der letzten Ausstellungen. Selbständig, wenn auch ohne die effektvolle Technik des Vorgenannten ist Mich. Ancher, geb. zu Bornholm 1849, der sich in seinem Genre mit Vorliebe dem Leben der Bootsleute zugewendet. Sein Bild „Wird es gelingen, die Landspitze zu doubliren?“ muß in der markigen Charakteristik seiner verwetterten Lootsentypen, die vom Strande aus aufmerksam den Bewegungen eines mit dem Unwetter kämpfenden Bootes folgen, jedem Betrachter in der Erinnerung bleiben.

Die Erfolge der neuesten dänischen Landschaftsmalerei erreichen jene des Genre nicht. Doch gelingt es nicht selten die Reize des nordischen Strandes und Buchenwaldes recht ansprechend wiederzugeben, wie dieß durch Hans Friis, Christian Zacho, La Cour u. a. geschieht. Das Thierstück, namentlich Pferde, Hunde und Wild giebt Otto Bache vortrefflich, während der alte O. D. Ottesen noch immer im Früchtestück excellirt.

Die Plastik Dänemarks erhält noch immer vom Thorwaldsen-

Museum aus ihre hervorragendste Nahrung. H. W. Bissen (1798—1868), als Direktor der Akademie zu Kopenhagen (seit 1830) überdieß von weitesttragendem Einfluß, setzte seinen Lehrer und Freund Thorwaldsen nur zu getreu fort, und auch Jens Ad. Jerichau, der noch mehr als Bissen der nordischen Sage auch in der Formensprache Rechnung tragen wollte, blieb im Grunde Classicist. Seit Bissen mit den statuarischen Denkmälern des Tycho de Brache und des Tordenskjöld, und Jerichau mit dem stattlichen Denkmal des Physikers Oersted es durchgesetzt, die Erinnerung an dänische Größen monumental auf öffentliche Plätze zu bringen, gelangt die Plastik überhaupt wieder zu mehr als ornamentalem Leben, und mit zunehmender Beseelung und Realität lassen die neuesten Werke wie A. V. Saabye's Andersendenkmal, Th. Stein's Seeheld Niels Juel und Even's Doppeldenkmal des Satyrikers Wessel und des Lyrikers Ewald in Dänemark einiges Weiterblühen der Bildhauerei erhoffen.

Weniger dürfte von der Architektur zu gewärtigen sein, die sich nur allmälig aus der frostigen Monotonie des Classicismus und aus der akademischen Schablone losringt. Die Niederlegung der Basteien, wie der Abbruch der engsten und armseligsten Theile der Altstadt von Kopenhagen ließen zwar schon vereinzelte tüchtige Werke entstehen, welche ihre Motive mit Verständniß und Geschmack aus den Jahrhunderten der italienischen Renaissance entlehnten, von einer Wiederbelebung der nationalen Bauweise des 17. Jahrhunderts aber, wie in Belgien, finden sich nur wenig Spuren. Recht verdienstlich sind übrigens Gnudtzmann's Paulskirche in der eindrucksvollen Gestalt einer romanischen Basilika, Fenger's gothische Jakobskirche und insbesondere das prächtige königliche Theater in stattlicher Renaissance, die gemeinschaftliche Schöpfung der beiden talentvollen Architekten O. Petersen und V. Dahlerup, deren Entwürfe

selbst in der letzten Pariser Internationalen der allgemeinen Aufmerksamkeit nicht entgingen.

Ob Skandinavien sich mehr bei Deutschland zu bedanken habe, das seine besten Talente zu Meistern ersten Ranges herangebildet, oder ob vielmehr Deutschland dem seit grauer Vorzeit stammverwandten Norden dafür verpflichtet sei, daß es dieselben den deutschen Künstlerkreisen abgetreten, muß dahingestellt bleiben. Thatsache ist, daß eine Reihe von Skandinaviern nicht blos in Deutschland und insbesondere in Düsseldorf lernten, sondern auch da den größten Theil ihres Lebens wirkten, so daß wir sie ganz zu den Unsrigen zählen und sie nur bei internationalen Ausstellungen beinahe mit Befremden in der Reihe ihrer Landsleute von Geburt wiederfinden. Daß die Akademien von Stockholm und Christiania ihre Aufgabe auch nur halbwegs erfüllen, kann wohl nicht angenommen werden, wenigstens kann von einer nationalen Kunstschule, wie in Dänemark, auch nicht entfernt die Rede sein. Es erscheint dieß um so auffälliger, je stärker der Vaterlandssinn der Skandinavier sich gegenständlich ausspricht, indem Geschichtsbild, Genre und Landschaft sich fast ausschließend an heimatliche Motive klammern.

Besonders auffällig ist dieß Verhältniß in Norwegen. Wenn zwei Dritttheile aller hervorragenden Künstler dieses Landes ihrer Entwicklung wie Thätigkeit nach sich Deutschland angereiht haben, so entfällt wieder von diesen die größere Hälfte auf Düsseldorf. Dabei ist bemerkenswerth, daß mit Ausnahme von B. St. Lerche, welcher das Genre mit Verdienst vertritt („Refectorium", „Kölner Wirthshaus in der Zeit der französischen Revolution", der „Klatsch" u. s. w.) und etwa dem jungen Hans Dahl, welche allein wenigstens in ihrem Kunstgebiete dem ge-

feierten Norweger A. Tidemand (Bd. II S. 243 nachfolgten, alle sich der Landschaft gewidmet haben. Es hängt dieß wohl außer mit den heimatlichen Natureindrücken, welche sie schon nach Düsseldorf mitgebracht und nun auch überwiegend gegenständlich festhalten, mit dem Umstande zusammen, daß die Düsseldorfer Landschaftmalerei, schon in Lessing's und Schirmer's Tagen hervorragend vertreten, durch Andreas Achenbach eine imponirende Ueberlegenheit gewonnen hat. An dieser aber hat namentlich Hans Fred. Gude, geb. 1825 zu Christiania, ein Schüler Schirmer's, einen hervorragenden Antheil, wenn auch seine Berufung nach Carlsruhe 1864 und neuestens nach Berlin die Rheinstadt seines Wirkens wieder beraubt hat. Doch setzt ihn Morten Müller, geb. 1828 zu Holmestrand, in norwegischen Waldbildern grandios fort, während Ludwig Munthe, geb. 1843 auf Aaröen, sich mehr an A. Achenbach anschließt. Durch kühle Klarheit, manchmal nicht ohne Schärfe und Härte, zeichnen sich die Fjordbilder von Adelsten Normann aus Bodö und von Georg Ant. Raßmussen aus Bergen aus.

Im Gegensatz zu Düsseldorf hat München von den Norwegern fast ausschließend die Figurenmaler angezogen, was wieder in dem Uebergewichte der Münchener Genremalerei über die Landschaft seinen Grund hat. Der alte Knud Baade, geb. 1808 zu Skiold, blieb mit seinen Scheeren-Mondbildern vereinzelt. Dagegen ist die sonst so selten gewordene Vorliebe unserer skandinavischen Gäste für das Historienfach überraschend und gewiß nicht blos durch die Piloty'sche und Lindenschmit'sche Schule zu erklären. H. Heyerdahl (jetzt in Florenz) und Eilif Peterssen (jetzt in Rom) stellen sich sogar als recht achtbare Repräsentanten der Münchener Historienmalerei dar. Auch Oscar Wergeland nahm seine Anläufe in diesem Gebiete, und selbst manche seiner gesunden neueren Genrebilder, wie der kraft-

volle „Frühschoppen“, eine Gruppe von Maurern und Mörtelträgerinnen beim Frühbrod in einem Münchener Wirthsgarten, verrathen die monumentalen Anläufe des talentvollen Realisten in der natürlichen Größe seiner Figuren. Recht anerkennenswerth sind übrigens auch die norwegischen Vertreter des Genres, wie Otto Sinding und Joh. Nielssen, die auch in der Landschaft von nicht geringerer Bedeutung, J. Eckenäs, der Scenen aus Norwegen in ansprechender Feinheit gebracht, M. Grönvoldt u. a., wozu noch die beiden Lindenschmitschüler Erik Werenskjold, jetzt in Paris, und Theod. Kittelsen, zur Zeit in Christiania, zu fügen sind.

Neben diesen beiden Hauptgruppen spielt die in Paris geschulte norwegische Colonie, von welcher die Strandscenen von Joh. Larssen und die Landschaften von H. Lövas zu nennen sind, eine geringe Rolle, und von den in der Heimat verbliebenen Norwegern wüßte ich auch nur den Historienmaler P. N. Arbo, der den gespenstischen Ritt der Asgaardeid in Paris ausgestellt, den Genremaler A. Askevold und den Architekturmaler A. F. W. von Hanno hervorzuheben.

Nicht wesentlich anders verhält es sich mit Schweden. Doch hat Düsseldorf unter fünf hervorragenden Schweden drei Genremaler, Bengt Nordenberg, Aug. Jernberg und Ferd. Fagerlin aufzuweisen, bei welchen übrigens auch das Landschaftliche mehr oder minder eine Rolle spielt. Die beiden andern bethätigen sich im reinen Landschaftsbild, Axel Nordgren wohl mit dem meisten Glück in norwegischen Mondnächten, Olof Jernberg mehr in der Marine. München ist von Schweden schwächer besucht, hat aber dafür in dem etwas harten Realisten C. Gust. Hellqvist einen um so bedeutenderen jungen Künstler zu verzeichnen. Anfangs seine Historienbilder unter das kalte tonlose Licht der französischen Sincérité setzend, wie in dem „Schimpflichen Einzug des Bischofs Sonnanväder und

des Probstes Knut in Stockholm 1526" oder in der „Brandschatzung von Wisby durch den dänischen König Waldemar Atterdag 1361", gelegentlich auch in Landschaftsbildern dieselbe Neigung zu hartem kaltem Grün verrathend, gelangte er neuestens zu genügendem Helldunkel in dem tüchtigen Reformationsbilde der „Disputation von Upsala 1524", welches die Rückkehr von starren Extravaganzen zu maßvoller Besonnenheit ankündigt und die besten Hoffnungen erweckt. Sonst hat der Verfasser hier die besondere Freude, in der meist in München lebenden Jeanna Bauk eine geistreiche Impressionistin zu verzeichnen, welcher nur zu wünschen, daß sie sich nicht in dem Grade von der maßvollen Haltung entfernen möge, als sich ihr Hellqvist zu nähern scheint.

Mehr Schweden arbeiten in Paris. Unter diesen steht Aug. Hagborg obenan, der in seinen bedeutsam staffirten Strand- und Binnenlandschaften mit sincerer Naturstrenge eine selten tiefe Stimmung zu verbinden weiß, welche mit der etwas starren Rechtwinklichkeit seiner Linienführung versöhnt. Liegt darin etwas Nationales, so hat dieses Hagborg im Gegensatz zu den meisten Skandinaviern in seinen Gegenständen fast völlig abgestreift, indem er seine Motive vielmehr Nordfrankreich, speziell der Normandie zu entnehmen liebt. Recht tüchtige in Paris thätige Landschafter sind dann die Schweden W. von Gegerfelt, A. M. Lindström und besonders Alfred Wahlberg, der seiner Heimat, wie seinem Thätigkeitsschauplatz zugleich durch Abwechselung seiner schwedischen wie nord- und südfranzösischen Motive Rechnung trägt.

Schweden selbst hat in dem Direktor der Stockholmer Akademie, dem 1843 in Paris gebornen Grafen Georg von Rosen einen von französischen und belgischen Einflüssen nicht freien Künstler, wie auch die einfache Vornehmheit seiner Historienbilder auf seine Studien bei Leys hinweist. Ebenso ist Baron

G. O. Cederström's crüder Realismus, wie er sich sowohl im Geschichtsbilde als im Genre ausprägt, auf die neueste Richtung der Franzosen zurückzuführen. Sonst könnte ich nur die Professoren G. Salomon und E. Bergh in Stockholm, den ersteren als Figurenmaler, den letzteren als Landschaftmaler hervorheben, welchem sich als Vertreter des Thiergenre Joh. Gust. von Holst, ein Schüler des Belgiers Verlat, anreiht.

In Rußland sind die französischen Einflüsse im Uebergewichte. Wenn aber bei weitem der Mehrzahl unter den Künstlern glänzende coloristische Effekte höher stehen als die Bedeutung des Inhalts, selbst als die der realen Wahrheit, so fühlt man selbst noch ein Nachklingen der alten byzantinischen Tradition Rußlands, bei welcher es hauptsächlich auf blendende Prachtentfaltung abgesehen war. Es scheint auch, daß der russische Beschauer derber gefaßt werden muß, als der sinnige Germane, und daß es der Künstler sich gründlich angelegen sein läßt, der Stimmungsanlage seines Volkes gerecht zu werden. Besonders die Historienbilder verrathen die Absicht der Blendung durch drastischen Effekt bis zu dem Grade, daß man gar nicht zweifeln kann, auch die besten seien nur deßhalb da, um stofflich die Folie zu brillantem Licht- und Farbenvirtuosenthum darzubieten.

N. N. Gué's h. Abendmahl oder das Verhör des Czarowitsch Alexis durch seinen Vater Peter den Großen verräth wenigstens den Versuch einer inhaltlichen und künstlerischen Stylisirung an der Stelle des farbigen Trompetengeschmetters. Viel weniger der berühmteste russische Historienmaler der Neuzeit, H. H. Siemiradski, geb. 1843 zu Charkow, welcher, nachdem er seine Petersburger Schule durchlaufen und dann vor-

übergehend in München studirt, in Italien seine Ausbildung vollendete, die allerdings mit den alten Meistern nichts gemein hat. Denn hier ist es vorzugsweise Farbenlärm, hauptsächlich Stoffmalerei, die sich breit machen, wogegen das seelische Interesse auch in eminent aufregenden Scenen entschieden zurücktritt. Eigentliche Wahrheit, wenn auch nur äußerliche, ist nur im Einzelnen zu finden, am meisten im Beiwerk, das mit hervorragender Bravour auftritt, wie z. B. in den weiland mit großem Pomp durch Europa geführten „Fackeln des Nero" die Sänfte des Kaisers künstlerisch höher steht als Nero selbst, die architektonische Umgebung höher als die Martyr-Opfer, welche an sich so viel wie keinen Antheil erwecken. Costüm- und Beiwerksmalerei ist im wesentlichen auch der Inhalt des Bildes „die Schale oder das Weib?" „der bettelnde Schiffbrüchige", „der Amuletverkäufer", die „römische Orgie", „die Sünderin", „aus den Katakomben", die „Elegie", „der Schwertertanz". Der Reiz schöner Körperformen aber wirkt wie ein verspäteter Nachklang der Epoche Kaulbach-Couture, und die lebensgroßen Figuren, welche sich wie Vergrößerungen eines Tadema, Gérôme u. s. w. darstellen, erscheinen um so unerfreulicher, als der Künstler von Licht- und Schattenmassen, von Helldunkel, Gesammtton, räumlicher Luftwirkung u. s. w. keinen Begriff hat. Man kann wohl denken, daß diese Farbenfanfaren in dem Halbdunkel einer Kirche, wie in seinen Malereien der Heilandskirche zu Moskau, vortheilhaft wirken, im unbarmherzigen Licht eines Ausstellungsraumes aber konnten sie zwar auf den ersten Blick verblüffen, aber unmöglich Stand halten. Sie sind in der Malerei etwa das, was gemalte Wachsfiguren in der Plastik, sie frappiren um aber bald zu zwingen, die Augen von dem Starrkrampfausdruck abzuwenden. Gleichwohl ist seine Ueberlegenheit eine entschiedene: die andern Historienmaler idealer Richtung, wie T. A. Bronnikoff, dessen „Letztes Mahl der Martyrer" oder „Schüler des Pythagoras"

ein nicht unbedeutendes Talent verrathen, lassen auch die Energie und reiche Palette Siemiradski's vermissen.

Erfreulicher sind einige Schlachtenmaler, von welchen übrigens der jetzt ganz vom Schauplatz der Oeffentlichkeit verschwundene Alex. Kotzebue nach Abstammung, Schule und Thätigkeit ganz Deutschland angehört. Wie dieser so mußte auch der treffliche Jos. Brandt, geb. zu Szcebrzcszyn in Polen, in München gebildet, thätig und seit 1878 sogar Akademieprofessor, der deutschen Kunst zugezählt werden, wie der Krakauer Historienmaler Joh. Mateijko, das berühmteste unter den vielen polnischen Talenten, nicht von der polyglotten Wiener Malerschule getrennt werden konnte. Unter den Neueren steht Basil Vereschagin, geb. 1842 zu Nowgorod, als Schüler der Ecole des Beaux-Arts und Gérôme's in Paris gebildet und zumeist daselbst thätig, obenan. Der ebenso unternehmende als unermüdliche Russe gebietet über einen Studienschatz von seltener territorialer Ausdehnung: Indien, Thibet und Cachemir, der von ihm während zwei Jahren durchstreifte Himalaya, Turkestan und von seinem Vaterlande namentlich der Kriegsschauplatz des letzten russisch-türkischen Krieges sind seine Domänen, und es ist in der That schwer zu sagen, ob seinen überaus treuen Darstellungen aus der tropischen oder jenen aus der winterlichen Zone den Vorzug gebühre. Seine technische Bravour ist dazu wirklich erstaunlich, und läßt leicht über die mangelnde inhaltliche Tiefe hinwegsehen, denn für die äußere Erscheinung wenigstens hat er ein ebenso scharfes Auge als für deren Wiedergabe eine sichere Hand. Dabei erscheint Bildniß, Genre, Landschaft, Architekturbild von nicht geringerer Bedeutung als das Geschichtsbild, und von dem letzteren wieder das Ceremonienbild und Schlachtbild, winterliche Kriegsscenen und indische Ueppigkeit gleichwerthig. Ob nicht mit der Steigerung der Dimensionen der Eindruck der inneren Leere zunehmen wird, steht dahin, dem Verfasser scheint

wenigstens zu befürchten, daß nach Ausführung des Riesencyklus von zwanzig Scenen aus der anglo-indischen Geschichte von dem „Empfang der ersten Engländer beim Großmogul“ bis zum „Einzug des Prinzen von Wales in Jeypur“ für Wereschagin der zweifelhafte Ruhm eines Horace Vernet erwachsen sein dürfte.

Das Gebiet der Seeschlacht cultivirt Alexis Bogoljuboff, geb. 1824 bei Moskau, erst Marineoffizier, dann Künstler und unter A. Achenbach gebildet. Seine Produktivität ist von einem unleugbaren Talent unterstützt, und wenn auch seine Werke an einer etwas griesigen Trockenheit, wie an wirrem Detail leiden, so gehören sie doch zu den besten Leistungen der gegenwärtigen russischen Malerei, was namentlich auch von seinen Städteansichten gilt, wie von Neapel, Venedig, Amsterdam, St. Petersburg, Nischni-Nowgorod und anderen russischen Städten, welche er als Reisebegleiter des mittlerweile Kaiser gewordenen Thronfolgers malte.

Von den Vertretern des Genre ist E. Riepin zu nennen, welcher in seinen „Barkenziehern an der Wolga“ vielleicht über Gebühr bewundert worden ist, wenn auch dessen Sonneneffekte und der pikante Contrast zwischen den häßlichen Typen der Köpfe und der blühenden Schönheit der Farbe in der That bestrickend sind. Auch sonst zeigen die russischen Genredarstellungen gerne jene drastische Ueberangestrengtheit der Action, welche oft zum vorgestellten Gegenstande in keinem Verhältnisse mehr steht, und den unbefangenen und maßvollen deutschen Beschauer anmuthet, wie den Guthörenden das Geschrei eines solchen, welcher den Verkehr mit einem Tauben gewöhnt ist. Dieß ist z. B. bei dem sonst tüchtig charakterisirenden G. B. Peroff in Moskau der Fall. Mehr Selbstbeherrschung zeigen der 1877 verstorbene C. T. Huhn, A. A. Rizzoni in Rom, N. D. Dimitrieff in Paris, J. N. Kramskoï in St. Petersburg, W. G. Makovski

in Moskau und insbesondere der ansprechende A. A. Harlamoff in Paris, der in seinen Porträts gelegentlich an Rembrandt gemahnt, in den zu Paris 1878 ausgestellten Ciocciaren aber den Kennern einen besonderen Genuß bereitete. C. A. Savitzki in Dünaburg hat wenigstens in den „Bahnarbeitern" eine entschiedene Annäherung an Courbet gezeigt und steht durch seine graue Haltung in auffälligem Gegensatze gegen die farbige Haltung seiner russischen Collegen.

Von den Landschaft- und Marinemalern hebe ich W. D. Orlovski in St. Petersburg, welcher sich manchmal durch die Staffirung dem Genre nähert, sehr rühmenswerth in seinen weiten Perspektiven, hervor. A. J. Kouïndji in St. Petersburg sandte schöne Steppenbilder in Mondschein oder Nebel zu den Ausstellungen, J. J. Klever ebenda Winterbilder von einfacher Wahrheit. Der Petersburger J. J. Schichkine that im Waldbilde sein Bestes, während der tückische Pontus zu den stürmischen Marinen J. C. Aivazovski's in Theodosia die eindrucksvollen Motive liefert. Die Auswahl der Namen mag sehr lückenhaft sein, da aber Rußland die Weltausstellungen von Wien 1873 und von Paris 1878 zwar sehr reich, die internationalen Kunstausstellungen von Wien 1882 und München 1883 aber gar nicht beschickt hat, fehlt es dem Verfasser, welcher Rußland selbst noch nicht betreten, an dem neuesten Material.

In der Plastik gehören die besseren Talente Rußlands dem äußersten Realismus an, wie Th. Kamensky, dessen „erster Schritt" schon in mehreren Ausstellungen sich großer Beliebtheit erfreute, N. Laveretzky, ebenfalls vorwiegend im Kindergenre bethätigt, M. Tschiskoff, dessen vorzügliche Marmorgruppe „Blindekuh" oder „Leseunterricht" zu den besseren Salonleistungen der Gegenwart gehören, und E. Lanaray, im Thiergenre nicht ohne Verdienst. Dem letzteren wäre in der

Spezialität der Kleinplastik A. von Wahl, auch in kaukasischen Racentypen hervorragend, anzureihen, wenn er sich, in München wohnhaft, nicht längst zu den Deutschen geschlagen hätte. Die Idealplastik cultivirt mit Raffinement und Erfolg W. Runeberg in Paris, vorzugsweise in Psychedarstellungen für fürstliche Appartements gesucht.

Fünftes Capitel.

England und Nordamerika.

Mit Recht bemerkt Wedmore,*) daß die erst spät vielen verschiedenartigen Quellen entsprungene britische Kunst eine ganz eigenartige Entwicklung genommen habe, die jeglicher Einheit, Schule und Tradition entbehrend, vielmehr ausschließlich auf der Individualität der Künstler beruhe. Denn mit jener Geschlossenheit, wie sie im Anschluß an die van Dyck'sche Tradition in der Schule Sir Joshua Reynolds' (1723—1792) aufgetreten, ist es jetzt im Wesentlichen vorbei. Zwar haften noch einem großen Theil der englischen Porträtmalerei gewisse Züge von Reynolds wie von seinem Zeitgenossen Thomas Gainsborough (1727—1788) und deren Nachfolger Sir Thomas Lawrence (1769—1830) an, wie z. B. eine Spur von jener sentimentalen Auffassung, in welche die van Dyck'sche Vornehmheit von den Genannten versüßt und zugleich verwässert worden ist, doch verblaßt auch diese Erbschaft wie die mehr an Tintoretto gemahnende Richtung des William Etty (1787—1849) mehr und mehr, um einem mitunter gesunden immer aber individuellen Realismus den Platz zu räumen.

*) F. Wedmore, Studies of English Art. Lond. 1876. — S. G. W. Benjamin, Contemporary Art in England. Harper's Monthly Mag. Vol. LIV. New-York 1877.

Eine größere Selbständigkeit als in der Porträtmalerei entfaltete England von vorneherein in der Landschaft und im Genre. Ja man kann sagen, daß die englische Landschaftsmalerei die ideal-conventionellen Fesseln der Claude Lorrain'schen wie der Ruysdael'schen Schule früher abgestreift hat, als Frankreich und Deutschland. Thomas Gainsborough, der mit Unrecht mehr als Porträtmaler bekannt und gefeiert, in seinen freilich nur für sich und zu seiner Erholung gemalten Landschaften sich mit mehr Unmittelbarkeit an die Natur hielt, als irgend einer seiner Zeitgenossen, darf vielleicht geradezu der Vater der modernen Landschaftmalerei genannt werden. Seine auf Unabhängigkeit von den alten Meistern abzielenden Grundsätze verloren sich auch jenseits des Canals nicht mehr. F. Wheatley (1747—1801), der sich die Detailausbildung besonders angelegen sein ließ, seine Genialität aber vorzugsweise in seinen studienartigen Aquarellen verrieth, wie der in Folge unordentlichen Lebenswandels frühzeitig verkommene G. Morland (1763—1804) hatten sie auch schon über die Schwelle des 19. Jahrhunderts gesetzt, und nachdem Thomas Girtin (1773—1802), der Begründer des Aquarells als Kunst und namentlich in Architekturansichten romantischen Charakters hervorragend, sie auch in der Stadt- und Ruinenvedute ausgesprochen, traten mit Constable und Crome Individualismus und Realität noch energischer und augenfälliger in den Vordergrund. John Constable (1776—1837) fand zwar mit seinen höchst individuellen Stimmungsbildern in England wenig Anklang, um so mehr wußten ihn dagegen die Franzosen zu schätzen, welche ihn längst als bahnbrechenden Meister verehrten, ehe er in London der Auszeichnung theilhaftig wurde die Mitgliedschaft der Akademie zu erlangen. Auch John Crome (1769—1821), the „Old" Crome genannt, fand erst nach seinem Tode die volle Würdigung. Er hatte fern von der Metropole und deren Unterricht als Autodidakt sich nach der Natur zu bil-

den gesucht und nur in einer kleinen Sammlung holländischer Meister sich gelegentlich Raths erholt, wie er auch Zeitlebens für Hobbema eine schwärmerische Zuneigung bewahrte. Diese hinderte ihn jedoch nicht, jeder traditionellen Manier in Composition und Technik den Zugang zu verschließen und sich ehrlich und rückhaltslos dem Vorbild seiner ländlichen Umgebung hinzugeben. Crome steigerte aber seine Bedeutung durch eine förmliche Schule, welche er in seiner Heimat begründete und diese „Schule von Norwich“ erlangte für die Entwicklung der englischen Landschaftsmalerei eine ähnliche Bedeutung, wie später die Schule von Barbizon für Frankreich. Mit besonderem Erfolge schloß sich ihm außer J. Stark (1798—1859) J. S. Cotmann (1782—1842) an, der in seinen Gemälden breit und effektvoll, auch als Radist und Stecher architektonischer Ansichten über Girtin hinausging und bis zum Rufe des „englischen Piranesi“ gelangte.

Noch epochemachender weil persönlich bedeutender als die Genannten wurde für die englische Landschaftsmalerei Jos. M. W. Turner (1775—1851). Wenn auch einiger Unterweisung durch den Aquarellisten Girtin genießend und dem Studium alter holländischer und französischer Meister Manches verdankend ist doch Turner, der erst als Friseurgehülfe sein Brod gesucht, in der Hauptsache ebenso Autodidakt wie Crome, und vorzugsweise nach der Natur gebildet. Dabei ging er von Anfang an auf ungewöhnliche oder poetische Naturschauspiele aus, wie dieß schon die noch im vorigen Jahrhundert gemalten Bilder, der „Windstoß“, der „Fischer im See“ und das „Mondlicht“ zeigen. Wales und Yorkshire boten den ersten Schauplatz seiner Studien dar, später bereiste er Schottland, Frankreich, die Schweiz und Italien. Sonnen- oder Nachteffekte, Nebelwirkungen, Sturm und Schiffbruch waren stets vor einfachen Veduten bevorzugt, und nicht blos in der Marine und dem Flußbild,

sondern auch in der Binnenlandschaft überwogen mehr und mehr die atmosphärischen Effekte. Weit früher daher, als es in Frankreich geschah, wurde von ihm die übrigens schon von Constable angebahnte Stimmungslandschaft ausgebildet. Und zwar bewußt und programmmäßig, wie schon aus der Mahnung: „Ihr sollt immer Eure Eindrücke wiedergeben“ hervorgeht, welche er seinen Schülern zuzurufen pflegte. Die consequente Festigkeit der Ueberzeugung, mit welcher er seinen Weg verfolgte, erklärt es aber auch, daß dieser schließlich in wüste Formlosigkeit verlief und daß der Meister als fertiger Impressionist starb, obwohl seine letzten Extravaganzen und überspannten Beleuchtungseffekte sein Ansehen nicht weiter steigerten.

Gleichwohl war seine Nachfolge, überdieß genährt von einem ausgiebigen akademischen Stipendium, das er aus seinem Vermögen gestiftet, keine geringe. Wenn dabei außer den beliebt bleibenden phänomenalen Excessen etwas zu beklagen ist, so dürfte das der bedauerliche Umstand sein, daß der mehr internationale Charakter von Turner's Kunst jene landeigene Stoffwahl beeinträchtigte, wie sie Gainsborough und die Norwich-Schule so erfolgreich cultivirt hatten. Englands Weltstellung, wie die Reise- und Abenteuerlust der Britten einerseits, und die hervorragende Ausbildung des Aquarells wie der Illustration anderseits verleiten aber leicht zu einer ethnographischen Auffassung der Kunst. Italien, Griechenland, Kleinasien, Aegypten, Syrien, Persien, Indien, China und Japan füllten die Mappen der Künstler mit Motiven, die nicht blos für das Bild interessant und brauchbar, sondern auch für Zeitschriften und Prachtillustrationswerke gesucht waren, und in diesen durch die besten Kräfte von dem Aegypten-Illustrator D. Roberts bis zu dem Japan-Aquarellisten Franz Dillon herab besorgt, das englische Publikum entzückten. Daß dabei das Gegenständliche der Vedute vor der Intimität künstlerischer Auffassung in den Vordergrund trat

und eine mehr improvisirende Haltung einriß, liegt auf der Hand.

Das Genre, schon im vorigen Jahrhundert durch William Hogarth (1697—1764) im Gebiete des Satyrischen und der Caricatur glänzend vertreten, hielt sich auch in der ersten Zeit des 19. Jahrhunderts in den Bahnen der Darstellung nationalen Lebens. Es ist kaum eine Frage, daß England in David Wilkie (1785—1841) den bedeutendsten Genremeister seiner Zeit und zwar nicht blos Englands sondern der Welt zu verehren habe. In Edinburgh gebildet hatte er schon 1804 in dem Jahrmarkt von Pitlassie sein angebornes Talent bekundet, das sich dann in London zu einer alle Rivalität ausschließenden Meisterschaft steigerte. Die „Kartenspieler", der „Zinstag", das „Dorffest", das „Blindekuhspiel", die „Pfändung", die „Testamentseröffnung", die „Invaliden von Chelsea" u. a. sind wahre Perlen der betreffenden Gemäldesammlungen. Wohl hatte auch er sich des Studiums der alten Niederländer nicht entschlagen, aber dabei mehr Originalität und Individualität der Charakterauffassung bewahrt, als seine belgischen Zeitgenossen Brakelaer und Madou, welchen er auch technisch überlegen ist. Seine Nachfolge ist daher auch nicht gering, und wenn auch in der unmittelbaren Gegenwart nicht mehr ersichtlich, so doch selbst noch bei Frederik Walker (1840—1875) fühlbar, welcher bei ebenso großer Vielseitigkeit als Gründlichkeit, namentlich aber technischer Geschicklichkeit im Aquarell, höchlich bedauern läßt, daß ihm nur eine so kurze Lebensdauer beschieden war.

Geringeren Einfluß übte Wilkie auf jene Genremaler, welche unter dem Einflusse der romantischen Strömung den einheimischen Dichtern nacharbeiteten. Dabei haben außer Shakespeare und Byron namentlich Walter Scott das meiste Stoffmaterial geboten, welches freilich selten erfreulich wirkt, da die Bühneninterpretation mit all dem ungesunden scenischen und Costüm-

apparat von allzu großem Einfluß war. Einer der Hauptrepräsentanten dieser Richtung war Ch. Rob. Leslie (1794 bis 1859), der übrigens auch erst zu Ansehen gelangte, als er seinen tragischen Scenen aus Shakespeare humoristische aus dessen Lustspielen, wie aus Cervantes, Sterne, Goldsmith u. s. w. folgen ließ. In diesem Gebiete waren auch die Erfolge von Will. Powell Frith, geb. 1819, noch keineswegs so bedeutend wie in dessen Werken aus dem Leben der Gegenwart, welche ihn noch jetzt zu den Häuptern der englischen Kunst erheben. Wenn sich aber das Genre ebenso wie die Landschaft mit außerenglischen Motiven befaßte, treffen wir selten auf Hervorragendes, und Künstler wie George Mason (1818—1872), welche im italienischen Genre aus dem Campagnagebiete Anerkennenswerthes geleistet, sind als Ausnahmen zu betrachten.

Eine ähnliche Stellung wie Turner in der Landschaft und Wilkie im Genre erreichte Sir Edwin H. Landseer (1802 bis 1873) im Thierstück. Zwar mit der ganzen Thierwelt vertraut und gelegentlich auch in Pferden, Hochwild und Federvieh meist nach schottischen Motiven thätig, mußte er doch in den dem Menschen nächststehenden Thieren wie Hund, Katze und Affe schon darum sein Hauptgebiet erkennen, weil er selten versäumte, seinen Compositionen einen moralischen, pathetischen oder humoristischen und damit genrehaften Inhalt zu Grunde zu legen. Daß von den tausend Bildern, die der vielbegehrte Meister gemalt, manche den Stempel fabrikmäßiger Produktion tragen, ist natürlich, wie auch nicht zu verwundern ist, daß sein Colorit allmälig etwas Conventionelles und seine Effekte etwas Schweres bekamen.

Die neueste Zeit leitete sich bei den Engländern durch die etwas spät auftretende Kinderkrankheit des Präraphaelismus ein, welche unter der Protektion des Kunstphilosophen Ruskin namentlich den High-life inficirt hatte und in den Grosvenoraus-

stellungen den Hohn der realistischen Demokratie herausforderte. Es hängt dieß mit der religiösen Bewegung, mit der Restauration der Gothik und der Romantik im Allgemeinen, zum nicht geringen Theil aber mit kunsthistorischen Studien in Italien und der Richtung des Sammeleifers zusammen, welche Strömungen naturgemäß zu archaischen Formen und Techniken wie zu legendarischer wie allegorischer Stoffwahl pietistischen oder classischen Charakters führen mußten. Es fehlte dabei weder an Talenten noch an ernster Ueberzeugung. W. Holman Hunt z. B., einer der Gründer der präraphaelitischen Genossenschaft und das Haupt ihrer excentrischen Vertreter, welchen seine aufrichtige Schwärmerei zuletzt sogar dahin geführt, sich in Jerusalem niederzulassen, erwies sich in seinen Schöpfungen von der Art des vielbesprochenen „Christus das Licht der Welt" als einen Meister von Geist und wahrer Empfindung. Andere freilich archaisiren mit System und unter völliger Verleugnung des modernen künstlerischen Standpunktes. So läßt E. Burne Jones, der sogar gelegentlich in der Weise der alten Italiener die Lichter in Gold aufhöht, an Fra Angelico, W. Blake sogar an alte Glasgemälde oder Missalien denken, während W. B. Richmond und S. Stanhope etwas Mantegneskes, W. Crane eine botticelliartige Wirkung anstreben.

Gegenwärtig sind nun allerdings diese Excentricitäten mit der ihnen verwandten D. G. Rosetti'schen Richtung der Poesie wieder im Versiegen, oder klären sich zu classischer Strenge ab. Auf diese hatten schon einige ältere Meister wie Edw. Armitage und Fred. Goodall eingelenkt, von welchen der erstere in der Richtung des Delaroche gebildet und selbst am Hémicycle mitbeschäftigt, der letztere sogar als Genremaler beginnend, immer strenger und zwar gediegener in Zeichnung und Composition aber auch ärmer in der Farbe geworden waren. An die Spitze der classischen Kunstbewegung in England traten aber die beiden

gefeierten Direktoren der Akademie wie der Schule von South Kensington, Sir Frederik Leighton und Edward J. Poynter. Leighton, geb. 1830 zu Scarborough, zu Berlin und Florenz hauptsächlich aber bei Steinle in Frankfurt gebildet, endlich auch in Brüssel von Guffens und Swerts und in Paris von Ary Scheffer und Robert-Fleury beeinflußt, hielt sich mit Consequenz und Erfolg in der Bahn romantisch angehauchter Classicität, die nur manchmal von etwas zu akademischem Beigeschmack, um auch den Zauber des Individuellen und Originalen zu entfalten. Seine Hauptwerke wie „Stern von Jerusalem", „Orpheus und Eurydika", „David und Jonathan", „Elektra am Grab Agamemnon's", „Romeo und Julia" und die allegorischen Wandgemälde im South Kensington-Museum gehören zu den vornehmsten Schöpfungen der gegenwärtigen englischen Kunst. Ihm künstlerisch verwandt ist Edw. Poynter, geb. 1836 zu Paris, und zwar vorwiegend Schüler Gleyre's, aber nicht minder berührt von dem Classicismus Ingres'. Gleich tüchtig in Aquarell- und Oelmalerei und in seiner mitunter breiten Behandlung und Coloristik zuweilen selbst an Tizian gemahnend, erreicht er an Großartigkeit der Conception und an ernster Strenge der Durchbildung einen Leighton, wenigstens in seinen Hauptwerken, zu welchen „Israel in Aegypten", „Perseus und Andromeda", das „goldene Zeitalter" und die Fresken in S. Stephan zu Dulwich gehören. Doch erscheint es fraglich, ob die cinquecentistische Richtung Leighton's und Poynter's in England sich länger wird behaupten können, nachdem sie in Paris als überwundener Standpunkt erklärt ist.

Die beiden Meister verdanken übrigens einen großen Theil ihres Ruhmes der Porträtmalerei, welche auch jetzt noch wie in den Tagen eines Holbein, van Dyck und Reynolds das breiteste Feld der englischen Kunstthätigkeit bildet. Es ist auch nicht zu leugnen, daß die großartige Auffassung, welche beide Aka-

demiker auch in diesen Zweig ihrer Thätigkeit trugen, in Verbindung mit der ernsten Individualisirung und Charakterisirung, zu welcher sie immerhin alles Zeug haben, ihre Porträts weit über die zahlreichen Fabrikate dieser Gattung heben, womit England überschwemmt wird. Doch ist auch die Zahl der immerhin rühmenswerthen Porträtisten keine geringe. So stehen John Pettie's einschlägige Arbeiten vielleicht sogar noch höher als seine historischen Genrebilder, und auch der Duft von G. D. Leslie's Bildnissen meist idealen Charakters verdient die gezollte Werthschätzung. Auch J. Sant, der Hofmaler der Königin, dessen „erste Post“ durch weiche Anmuth verdientes Aufsehen in Paris gemacht, F. Holl und S. C. Horslay sind zu rühmen, wie nicht minder W. W. Oulefs' etwas griesige, sonst in der Primatechnik an seinen Lehrer Millais gemahnende Art. Der Held der Gegenwart in diesem Gebiete ist jedoch unbestreitbar John Everett Millais selbst. Geb. 1828 zu Southampton, hatte er in seltener Frühreife schon im achten Jahre Proben seines reichen Talents gegeben und im neunten bereits eine Medaille gewonnen. Bei seiner ungewöhnlichen Vielseitigkeit, die ihm auch im Gebiete der Landschaft wie des Genre und der Historie glänzende Erfolge sicherte, konnte es ihm auch keinen Schaden bringen, daß er sich zunächst dem Präraphaelismus anschloß. Denn statt von diesem Anlaufe aus den naturgemäßen Weg zum akademischen Classicismus zu betreten, warf er sich vielmehr in besonnener Freiheit und Manierlosigkeit der Natur in die Arme und schwang sich bald im Bildniß durch energische Charakteristik und sprechende, manchmal sogar brutale Wahrheit wie durch breite Technik zur Stellung eines „britischen Hals“ und eines der ersten Coloristen Englands empor. Jeder Sentimentalität und Künstelei des Arrangements aus dem Wege gehend, erscheint er freilich manchmal etwas steif und hart in der Attitude, aber stets originell und ehrlich. Die drei Schwestern und das Por=

trät des Herzogs von Westminster gehörten zu dem Besten der Pariser Ausstellung und hielten sogar den Vergleich mit den Franzosen vollkommen aus.

Eine solche Gegenüberstellung vertrüge die neueste Historienmalerei Englands monumentaler wie genrehafter Richtung entschieden nicht. Selbst nicht in den Werken eines P. H. Calderon, des besonders im Aquarell hervorragenden John Gilbert wie der schon erwähnten John Pettie und E. Armitage, welche mit Leighton und Poynter zu den Führern der Akademie zählen. Im Gebiete der biblischen und legendarischen Scenen wissen zwar E. Long und F. W. Lawson gelegentlich fesselnden poetischen Gehalt mit erfreulicher Technik zum Vortrag zu bringen. Was man aber von Darstellungen aus der englischen Geschichte sah, wie die Bilder von R. Hillingsford, S. Lucas, A. C. Glow u. a. befreite nicht von dem Gefühl der Illustration Shakespeare'scher Dramatik oder W. Scott'scher Novellistik und erreichte selbst die französische Schule eines Delaroche kaum irgendwo. Moderne Schlachtenbilder aber speculiren auf das gegenständliche Interesse, wie z. B. E. Crowe's Explosion des Kaschmirthores von Delhi im indischen Aufstande von 1857, R. C. Woodville's Erstürmung von Kandahar durch ein schottisches und ein eingebornes Regiment und Elizabeth Butler geb. Thompson's Vertheidigung von Rorke's Drift aus dem letzten Zulukriege. Mag es auch für das Land der Amazonen charakteristisch sein, daß der gefeiertste Vertreter der Schlachtenmalerei — eine Frau ist, so vermag doch auch diese ihr Geschlecht nicht zu verleugnen. Denn obgleich es ihr vom ausgeführten Bilde bis in die flüchtigste Federzeichnung herab fast immer gelingt, militärische Scenen und namentlich die momentansten Pferdebewegungen mit einer Sicherheit zu erfassen, wie man sie nur von Habitués des Lagers wie Manövers erwarten sollte, so schleicht sich doch in ihre Darstellungen fast

durchweg ein mehr lyrisches als episches Element ein, wie auch die Farbe der männlichen Kraft und Beherrschung entbehrt.

Mit der Historienmalerei verglichen berührt ungleich erfreulicher das englische Genre der Gegenwart, das gegenständlich harmlos, ohne Caricatur oder moralisirenden Beigeschmack das richtige Feld dieses Kunstgebietes, nemlich die ruhige Zuständlichkeit, maßvoll und solid cultivirt. Der alte Will. P. Frith, dessen „Spielsaal in Homburg", „Derbytag in London" und „Bahnhof" Meisterwerke zu nennen sind, wenn sie auch noch nicht mit Verwandtem von unserem Menzel auf eine Linie gestellt werden können, und George H. Boughton, geb. 1834 in England, von 1837—1863 in Albany (New-York) und dort autodidaktisch gebildet, können jetzt als die populärsten Genremeister Englands gelten. Namentlich der letztere, diesseits und jenseits des Oceans um die Zugehörigkeit vielumstritten, hat hauptsächlich durch eine Reihe ländlicher Scenen aus Neu-England und der Bretagne, wie die „Hopfenlese", die „Heuernte", die „Hirten", „Puritaner am Weg zum Gottesdienst", die „Bürdenträger", „Schnee im Frühling" u. s. w. sich eine stets steigende Berühmtheit erworben. Sonst sind J. E. Millais und G. D. Leslie hier wieder zu erwähnen. Ferner H. S. Marks durch die „Prinzessin mit den Pelikanen" auch auf dem Continent in bestem Andenken, wie F. Morgan durch poesievoll aufgefaßte Schnitter, oder L. Fildes durch Scenen aus der Nachtseite des Londoner Lebens. Eines nicht geringen Rufes erfreuen sich W. Q. Orchardson, die schottischen Brüder John und Thomas Faed, A. Stocks, F. Dicksen, wie der Orientmaler A. Good, welchem noch der 1820 in Erlangen geborne C. Haag, Aquarellist des ethnographischen Genre's, anzureihen ist, der seit einem Lebensalter seine Thätigkeit England gewidmet hat.

Das Thierstück Landseer's setzten besser als der alte R. Ans-

dell, der auch als Bildhauer thätige H. W. B. Davis und der Schotte P. Graham fort. Ungemein reich ist die Landschaftsmalerei vertreten, in welcher die Wiedergabe des atmosphärischen Lebens, wie es Turner so epochemachend eingeführt, noch immer den Mittelpunkt bildet. Doch erinnert jetzt nur noch der treffliche Vicat Cole, geb. 1833, der Sohn des achtbaren Thier- und Landschaftsmalers George Cole, in seinen Herbststimmungen, Regentagen, Dämmerungen u. s. w. an die ältere Schule. Ihm ist sowohl Benj. Leader, der in Februar- und Novembertagen seiner Stimmung angemessene Motive sucht, als auch der bei allem Realismus doch poesievolle Cecil Lawson anzureihen, wie außer dem schon gerühmten vielseitigen Millais der Amerikaner Mark Fischer und Mac Whirter, namentlich aber der, wie es scheint, ebenfalls bleibend nach England gewandte Münchener C. Heffner. Die Marine ist auffallenderweise geringer, von höherer Qualität und stark vertreten überhaupt nur im Aquarell, in welchem die Marinemaler E. W. Cooke, H. Moore, E. Hayes, E. Duncan, S. P. Jackson neben mehren anderen hervorragen. Das ganze Landschaftsgebiet einschließlich des landschaftlichen und Thiergenres zeigt im Aquarell eine höhere Leistungsfähigkeit, wobei nur zu rügen ist, daß vom Aquarell ebenso viel und vielleicht sogar mehr Einfluß auf die Oelmalerei geübt wird, als umgekehrt von der letzteren auf die Wasserfarbe, wodurch zwar die Eigenartigkeit der englischen Malerei wesentlich erhöht, aber auch vielfach der im Materiale liegende stylistische Unterschied gänzlich verwischt wird.

Bei aller Hochachtung aber, welche uns die wachsende Selbständigkeit und Individualität der englischen Malerei wie die Begabung einzelner Vertreter derselben abzwingt, kann doch nicht verschwiegen werden, daß der Strom derselben im Ganzen mehr breit als tief ist. Seit der Gründung des Museums und der

Kunstschule von South Kensington geschieht in keinem Lande der Welt mehr für die Kunst, als in England. Denn wenn jetzt London allein 4000 Künstler und 40000 Kunstschüler von Profession zählt, so entwickelt sich bei den ungezählten Hunderttausenden von Dilettanten und besonders Dilettantinnen noch manches hervorragende Talent, das nie an die Oeffentlichkeit gelangt. Kunst gehört dort zur Bildung und zwar nicht blos im wissenschaftlichen Sinne, sondern noch mehr im praktischen, insbesondere gehoben durch die Vorliebe für die glücklichste Spezialität der englischen Malerei, das Aquarell. Wie aber dieses der englischen Palette gewissermaßen den Ton giebt, so lassen selbst die hervorragenderen Kräfte etwas von dem allgemeinen Kunstsport empfinden, nemlich wenigstens eine Spur von experimentirendem Dilettantismus.

Hinsichtlich der englischen Plastik müssen wir uns auf wenige Worte beschränken. Im Ganzen ist derselben der trockene Realismus, welcher allmälig die Flaxman'sche Tradition verdrängte, insbesondere im Gebiete der Monumentalthätigkeit nicht günstig gewesen. Die gestriegelten Racepferde der Reiterstatuen Londons würden sich viel mehr eignen Joqueys als Könige und Helden zu tragen, welche übrigens so schulgerecht sitzen, als sei die steife aristokratische Reitkunst das Hauptverdienst gewesen, für welches die Denkmäler errichtet wurden. In der Idealplastik dann hinderte eine gewisse pietistische oder romantische Prüderie, welche am liebsten Even und Undinen an die Stelle griechisch-mythologischer Typen setzt, am vollen Erfassen gesunder Formschönheit, wodurch sich der allzu zahme Geist der englischen Plastik, als deren langjährige Hauptrepräsentanten die drei Westmacott zu nennen sind, sich in den schärfsten Gegensatz gegen die allzu dreiste Vollsäftigkeit der französischen setzte. Als die begabtesten neueren Bildhauer sind J. H. Foley (1818—1874) und Alf. Stevens (1817—1875) hervorzuheben, der erstere

durch charaktervolle Ehrenstatuen ausgezeichnet, die über die ganze britische Welt von Calcutta bis Dublin verstreut sind, der letztere durch das Monument des Herzogs von Wellington in der Paulskirche auf den Höhepunkt seines Ruhmes gelangt. Im Uebrigen müssen wir uns mit der Nennung der Bedeutenderen begnügen, eines Th. Woolner, des „Denner der englischen Sculptur“, eines Edw. B. Stephens, W. Calder Marshall, J. Bell, H. Armstead und der beiden Fräulein Montalba und M. Grant. Gelegentlich griffen auch hervorragende Maler in's plastische Gebiet über, mit großem Erfolg der schon gerühmte F. Leighton. Unter den in London angesiedelten Ausländern ragt der Wiener J. E. Böhm, geb. 1834, hervor, wenn auch seine Richtung dem Realistischen und Malerischen allzu weitgehende Concessionen macht.

In der Architektur endlich hat die neueste Zeit in England wenigstens ein Gebiet mustergültig cultivirt, nemlich die landeigene Gothik. Die nie ganz erloschene nationale Tradition konnte auch in ihrem Neuaufschwung leichter populär werden als die versuchte Classicität, und hat in zahlreichen Kirchen, Saalbauten, öffentlichen Anstalten u. s. w. durch ihre Fähigkeit, mit großer Oekonomie bedeutende malerische und überhaupt künstlerische Effekte zu erzielen, selbst dem Continent Manches zu lernen gegeben. Nach A. W. Pugin's Vorgang war es besonders Sir Ch. Barry (1795—1860) gewesen, welcher dem wiedererwachten Styl (freilich nicht nach eigener Wahl) in dem großartigen Parlamentsgebäude (1837 bis 1852) den epochemachenden Ausdruck gab. Ausschließlicher widmeten sich der Gothik Sir G. Gilbert Scott (1811—1878), auch in Deutschland (Hamburg) in dieser Richtung thätig, in England aber wie sein hervorragendster Schüler G. E. Street, geb. 1824, hauptsächlich durch Restauration in ähnlicher Weise thätig, wie Viollet-le-Duc in Frankreich. Neben diesen sind E. M. Barry, W.

Burges, J. L. Pearson, A. Waterhouse zu nennen. Außerdem die den modernen Stylen huldigenden J. Whichcord und R. Ph. Spiers und insbesondere R. Norman Shaw, der Schöpfer jener zahlreichen phantastischen Wohngebäude, welche in ihrer malerischen Stylmischung häufiger als bezeichnend den Namen „Queen Anne" tragen. Eine große Zukunft verspricht auch die mehr und mehr in Aufnahme kommende Verbindung von Terracotta mit Backstein, zumeist unter Hinneigung zu Frührenaissancemotiven Oberitaliens, wie sie die Bibliothek des South Kensington-Museums mit überraschendem Erfolg angewendet zeigt.

Die neue Welt britischer Colonisation, Nordamerika,* hatte vor West und Copley, somit bis zur Zeit der Unabhängigkeitserklärung der Vereinigten Staaten (1776) soviel wie keine Kunst. Die Mühsale der Ansiedlungen hatten an Kunst kaum denken lassen und die bildfeindlichen religiösen Anschauungen der Colonisten, welche sich durch Generationen hindurch erhielten, legten die Pflege der Kunst auch dann noch keineswegs nahe, als der Besitz sich stabilisirt und sonst die Bildung einigen Aufschwung genommen hatte. Selbst die wenigen Bildnisse, welche bis dahin jenseits des atlantischen Oceans entstanden waren, rührten von vorüber zugereisten meist englischen Malern her, welche übrigens zur bleibenden Niederlassung keine ausreichende Aufmunterung erhielten. Es fehlte eben so weit an allen Bedingungen und Mitteln für die Kunst, daß z. B. West, wie er selbst erzählt, seine ersten Pinsel eigenhändig aus Katzenhaaren herstellte, das Roth aus Schwarzbeeren preßte, sein Blau der Waschbläue seiner Mutter und das Gelb und Braun den Tötowirungs-

* S. G. W. Benjamin, Early American Art. — Fifty years of American Art. 1828—1878. — Present Tendencies of American Art. Harper's Monthly Mag. LVIII. LIX. New-York 1879.

mitteln jener Indianer entnahm, welche auf der Quäkerfarm seines Vaters verkehrten. So war West's „in der Wiege schlafendes Kind“ entstanden, ein freilich höchst primitives Werk, welches jedoch das angeborne Talent schon in einer Weise manifestirte, daß der nachmals so gefeierte Künstler es in gewisser Hinsicht nicht mehr überboten zu haben später selbst erklärte.

Doch Benjamin West, geb. 1738 zu Springfield in Pennsylvania, gest. 1820 in London, wie sein nicht geringerer Zeitgenosse J. S. Copley, geb. 1737 zu Boston, gest. 1815 zu London, wendeten dem in ihrer Zeit ebenso anregungs- als gönnerlosen Vaterlande, in welchem sie ohne Leitung und Beispiel nicht über eine sehr ursprüngliche Porträtmalerei hinauszukommen vermochten, frühzeitig den Rücken, und entfalteten ihre Thätigkeit in der Hauptstadt Englands.

Auch nach dem Unabhängigkeitskriege vermochten wenige Amerikaner sich der Kunst mit der erforderlichen Ausschließlichkeit zu widmen. Meist erst mit dem Mannesalter beginnend, gelangten übrigens selbst diese selten über den Dilettantismus des Autodidakten hinaus und überwanden kaum je die Ungleichheiten zufälligen Gelingens. Das sprechendste Beispiel hierfür bietet der begabte John Trumbull (1756—1843) dar, welcher erst die Befreiungskriege durchgemacht hatte, ehe er als verabschiedeter Oberst in England unter West's Leitung zur Kunst übergehen konnte. Denn seine beiden berühmten Schlachtgemälde, „der Tod Montgomery's beim Angriff auf Quebec“ und die „Schlacht bei Bunker Hill“ können doch nur als vereinzelte glückliche Treffer gelten, denen er weiter nichts Ebenbürtiges an die Seite zu setzen vermochte. Gilbert Ch. Stuart aber, geb. 1756 zu Narrangansett (Rhode Island), gest. 1828 zu Boston, der hervorragendste amerikanische Colorist und Porträtist seiner Zeit, war nach Europa, erst in eine Schule von Glasgow, dann nach London zu West und endlich nach Paris

gelangt, um erst als fertiger Meister (1794) nach Amerika zurückzukehren. Und nachdem er schon in Europa durch die Bildnisse der Könige Georg III. und IV. von England wie Ludwig XVI. von Frankreich Aufsehen gemacht, konnten seine berühmten Washington-Porträts keineswegs mehr überraschen.

Von Selbständigkeit und nationalen Anfängen findet sich daher vorerst noch keine Spur. Es waren vielmehr einerseits englische Elemente, welche West und seine Schüler Trumbull und Stuart in die befreiten Colonien brachten, anderseits aber italienische Einflüsse von der traurigen Art des damals in Rom herrschenden Manierismus, welche ein Will. Allston (1779 bis 1843) wie der unstäte und unglückliche John Vanderlyn (1776—1852) nach den Vereinigten Staaten verschleppten. Von einer Berührung mit der französischen Kunst der epochemachenden Periode von Géricault bis Rousseau ist kaum eine Spur zu entdecken, noch weniger von einer solchen mit den deutschen Classicisten und Nazarenern.

Während aber bis dahin der Eintritt in den Künstlerberuf meist ein secundärer, verspäteter, autodidaktischer und dilettantischer war, und wenn nicht an Handels- oder Handwerksthätigkeit, besten Falles an die graphische des Holzschneiders oder Stahlstechers anknüpfte, sollten endlich auch die beiden wichtigsten Hebel der Kunstthätigkeit nicht länger fehlen, Schule und Gönnerschaft. Den Eintritt in diese neue Phase der amerikanischen Kunst bezeichnet die Gründung der „National Academy of design“ zu New-York 1828. Die Wirkung dieser Schule kann freilich leicht überschätzt werden, denn es fehlte alle Tradition, und Lehrkräfte wie Lehrmittel waren gleich dürftig. Der Gründer selbst, Sam. F. B. Morse, gab praktisch dazu kein kunstermunterndes Beispiel, indem er selbst bezeichnend für die bewegliche Berufsauffassung der Amerikaner der Kunst entsagte, um sich auf exakte Wissenschaft zu werfen, worin er allerdings

als der Erfinder des amerikanischen Telegraphensystems mehr geleistet hat als die Welt im Gebiete der Kunst von ihm zu erwarten hatte.

Das was sonst Akademien in erster Reihe anstreben, nemlich die Pflege der idealen und historischen Kunst, blieb auch unbedeutend genug, selbst in jenen Fällen, wo der unzulängliche einheimische Unterricht durch Studien in Italien ergänzt wurde. So bei Henry Peters Grey, Rob. W. Weir, Elihu Vedder, John Lafarge. Besser war der Erfolg, wenn sich ein begabter Künstler in ein hervorragendes französisches Atelier begab, wie Thomas Hicks, der als trefflicher Colorist aus Couture's Schule zurückkehrte. Den meisten Eindruck aber machte ein Künstler deutscher Ausbildung, Emmanuel Leutze, geb. 1816 zu Gmünd in Württemberg, gest. 1868 zu Washington. Als Kind nach Philadelphia verbracht und dort vorgebildet, hatte dieser 1841 seine eigentliche Schule bei Lessing in Düsseldorf gesucht und war von dort erst 1859 nach den Vereinigten Staaten zurückgekehrt. Seine achtzehnjährige Entwicklung in der rheinischen Kunststadt konnte ihm freilich nichts Amerikanisches belassen, wenn er auch mit Vorliebe Gegenstände aus der amerikanischen Geschichte der Entdeckungs- und der Befreiungszeit wählte. Unfertig in seiner stylistischen Entwicklung, manchmal flüchtig und decorativ, immer aber von einer gewissen sensationellen Großartigkeit, gehört er mit Lessing zu den Bahnbrechern der neueren Kunst an der Düsseldorfer Schule, als deren Direktor er in Aussicht genommen war, als er eben starb. Unter seinen zahlreichen Geschichtsbildern ist der „Uebergang Washington's über den Delaware“ das hervorragendste.

Etwas mehr Eigenart und Pflege als das Geschichtsbild erlangte die Porträtmalerei, für welche sich in Boston und New-York förmliche Schulen bildeten. Chester Harding (1792 bis 1850), der als Sohn eines Farmers selbst mehr als ein halbes

Dutzend von Gewerben versucht und vor seinem 26. Jahre überhaupt nicht daran gedacht hatte, Maler zu werden, wurde das fruchtbare Haupt dieser Gruppe. Wie er schon Anfangs in kürzester Zeit mehr als tausend Bildnisse zu 25 Dollars das Stück gemalt, so brachte er seine Kunst auch im weiteren Verlauf seiner Porträtindustrie nicht auf den Punkt, daß eben Günstiges davon gesagt werden könnte. Unter den New-Yorkern, welche der vielseitige H. Inman (1801—1846) in den dreißiger und vierziger Jahren repräsentirt, ragen sonst Ch. Lorring Elliot, vielleicht der beste Porträtist seiner Zeit und Stuart wenigstens in der Charakteristik ebenbürtig, und G. A. Baker, in seinen zarten und lieblichen Kinder- und Frauenbildnissen gesucht, hervor. — Das Gebiet des Genre, gelegentlich auch von Historienmalern und Porträtisten gepflegt, hat in dieser frühen Zeit nur einen namhaften Vertreter: Will. Sidney Mount, den Sohn eines Farmers in Long Island (1807—1868). Auch er hatte, wie so viele seiner Kunstgenossen, als Firmenmaler begonnen und erst 1828 an den Künstlerberuf gedacht. Der mangelnde systematische Unterricht ließ ihn zwar nie mehr zum Coloristen, das angeborne Talent zu charakteristischer Darstellung aber zum amerikanischen Wilkie werden. Geringer ist F. W. Edmonds. Die Darstellung des Grenzlebens im Westen bot zwar reichen Stoff, doch läßt sich nicht sagen, daß er von irgend einem Künstler in einer Weise bewältigt worden wäre, um außer dem stofflichen Interesse auch künstlerisches zu erwecken.

Ihr eigentlichstes Feld sollte jedoch die amerikanische Kunst im Gebiete der Landschaftsmalerei finden. Die unermeßliche jungfräuliche Natur konnte nicht verfehlen, einen tiefen Eindruck hervorzurufen, welchen auch die englische Kunsttradition und die landschaftliche Poesie des Mutterlandes (Cowper, Byron, Wordsworth, Bunyan, Scott) unterstützte. Vierzig Jahre lang ermüdeten die amerikanischen Künstler nicht, ihre Landsleute mit

dem eigenen Lande bekannt zu machen, wobei allerdings viel prosaische und geistlose Vedutenmalerei mit unterlief. Auch war es bei dem Umstande, daß die meisten Künstler vorher Handwerker und häufig in Reproduktionstechniken bethätigt waren, unvermeidlich, daß etwas Peinliches und Kleinliches in ihre Auffassung und Detailausbildung kam. Immerhin aber entfaltete die Technik bei verhältnißmäßig wenig traditionellen Einflüssen Angesichts der großen Lehrmeisterin Natur eine große Selbständigkeit und Individualität, welche den Eindruck der nationalen Eigenartigkeit, wie ihn die eigenartige Landschaft der neuen Welt mit sich brachte, noch erhöhte. Auch ist es keineswegs zu verwundern, wenn die seelisch Erregbareren unter den einsamen Pfadfindern der amerikanischen Landschaft frühzeitig anfingen, der Natur in der Seele zu lesen und ihre subjektiven Empfindungen mitsprechen zu lassen.

Die ersten amerikanischen Landschafter, ein Cole, Doughty und Durand waren auch die ersten specifisch amerikanischen Künstler. Thomas Cole (1801—1848) ergriff den Kunstzweig zuerst. Weder geschickt noch überhaupt technisch genügend gebildet, wußte er diese Mängel als phantasievoller Idealist großartigsten Schlages wettzumachen, wobei ihm auch der Besuch von England und Italien und die Kenntnißnahme der Werke von Turner und Constable wie von Claude und Salvator Rosa zu Statten kam. Die fünf Bilder seines „Course of Empire“ in New-York werden daher ihren Werth behalten, wenn auch heutzutage kein Zweifel darüber bestehen kann, daß ihre technische Bedeutung weit hinter ihrem episch-elegischen Gehalte zurücksteht. Auch Thomas Doughty verfügte noch über wenig technische Erfahrung, verklärte aber seinen Dilettantismus bald durch kühne Eigenartigkeit, bald durch sanfte poetische Züge und durch einen höchst ansprechenden zarten Silberton. Erfahrener und gereifter erscheint Asher B. Durand, der

übrigens ganz ohne auswärtige Einflüsse seinen eigenen Weg in stetigem Fortschreiten bis zum höchsten Alter verfolgte.

Der erst- wie der letztgenannte dieser bahnbrechenden Trias wirkte schulbildend. Cole's Richtung wuchs sich namentlich in dessen Schüler, in dem zwar etwas phantastischen aber vornehmen und poetischen Frederik E. Church (geb. 1826) weiter aus. In ruhelosem Wandertrieb seine Mappe mit Studien von den Küsten des stillen Oceans bis Palästina füllend, wußte dieser das Gewonnene dann in Idealcompositionen zu verwerthen, welche, so regellos und gelegentlich überschwänglich sie auch sein mögen, doch durch ihre prachtvollen Effekte jede Kritik entwaffnen. Die Scenen vom Niagara und von den Anden sowohl, wie seine späteren Werke vom ägäischen Meer, die in manchem melancholischen Ruinengedichte den Zauber von Turner's meteorologischen Bildern erreichten, versöhnen mit der Verwegenheit, in welcher sich der Künstler über die geläufigen Ateliergepflogenheiten hinwegsetzt. Von Durand's Schülern zeichnet sich J. W. Casilear durch zarten und eleganten Vortrag seiner poetischen Scenen aus. In ähnlicher Weise erfreuen die Werke eines James A. Suydam, R. W. Hubbard, J. R. Meeker, W. L. Sonntag und anderer. Auf den höchsten Ton stimmt die Individualität des Ausdrucks Sandford R. Gifford, der originalste der ganzen Gruppe, in seinen atmosphärischen und namentlich Nebelwirkungen. Einen besondern Eindruck aber mußte in Amerika durch das in der alten Welt unbekannte prachtvolle Colorit der Laubwälder das herbstliche Waldinnere machen. John F. Kensett, Jasper F. Cropsey u. a. suchten dieser Farbengluth gerecht zu werden, während die Darstellung des Waldes zur Sommerszeit manchen Künstler, wie W. T. Richards, zu harten und schneidenden Effekten verleiteten. — Die Marine blieb noch vergleichsweise zurück, wenn auch James Hamilton seine technischen

Schwächen durch machtvolle Composition und enthusiastische Hingabe vergessen läßt, oder Will. Bradford durch fesselnde Darstellungen arktischer Eismassen entzückte. — Auch das Thierbild erscheint in dieser früheren Zeit schwach und höchstens in Will. H. Beard's, des amerikanischen Äsop, satyrischen Thierdarstellungen bemerkenswerth.

Eine neue Epoche begann für die amerikanische Landschaftsmalerei wie Kunst überhaupt mit der Entdeckung der Goldminen von Californien und der damit zusammenhängenden lebhaften Strömung gegen Westen. Die ungleich reichere Landschaft der westlichen Gebirge erforderte aber auch ein höheres Können und so war es gewiß von Nutzen, daß hiebei der Einfluß deutscher Kunst mit deren alpinen Erfahrungen zu Hülfe kam. Diesen aber importirten wie Leutze in der Historienmalerei für die Landschaft Alb. Bierstadt und Worthington Wittredge, mit besonderem Erfolge der Erstgenannte. 1830 in Solingen geboren war er wie Leutze als Kind nach Amerika gelangt und 1853 zu seiner Ausbildung nach Düsseldorf gezogen. Fünf Jahre später finden wir den Künstler bereits als Begleiter des Generals Lander bei dessen Forschungsreisen in den Rocky Mountains, und nach einem weiteren Lustrum an dem Salzsee und in Californien. Die Frucht dieser Studien war eine Reihe prachtvoller Gebirgspanoramen, welche neben der romantischen Idealität Lessing's auch einigen Einfluß A. Achenbach's nicht verleugneten, und durch die interessante Neuheit der Gegenstände wie durch tüchtige Technik sich eines Erfolges erfreuten, den sie wenigstens in diesem Umfange nicht verdienten. Dasselbe Gebiet sensationeller Wiedergabe großartiger Gebirgsnatur betrat Thomas Hill, welcher einige Zeit in Paris studirt hatte und mit sorgfältigem und gewissenhaftem Naturstudium kühne Effekte und bei einiger Härte packende Originalität verband. Weniger durch letztere als durch tech-

nische Geschicklichkeit glänzte ein dritter Repräsentant derselben Richtung, Thomas Moran.

Den Preis der amerikanischen Landschaft der Gegenwart verdienen jedoch die Vertreter der Stimmungslandschaft. Dabei tritt der Einfluß von Paris mehr und mehr in's Uebergewicht, namentlich in Boston, während die Künstler New-Yorks zwischen französischer und deutscher (München) Einwirkung getheilt erscheinen. Jervis Mc. Entee's sympathische Art macht namentlich durch die Melancholie des Gewölks die Herbstscenen zu wahren Elegien, welche A. H. Wyant durch höhere Meisterschaft und magische Effekte mit einfach schöner Raum- und Farbenwirkung künstlerisch sogar noch vervollkommnet. Homer Martin läßt trotz hoher Lyrik und packender Lichtwirkung doch das geringere Formgefühl und die technischen Mängel oder wenigstens Ungleichheiten nicht übersehen, während J. Appleton Brown sich wenigstens anfangs allzu direkt an Corot anklammerte. Besonders hervorzuheben sind in dieser Richtung R. Swain Gifford, der namentlich durch melancholische Herbstbilder ebenso sehr bezauberte, wie der poetische Ch. Miller von Long Island durch seine idealen Darstellungen des Sonnenuntergangs, oder George Innes durch seine concentrirten Effekte in der Weisse Rousseau's und Dupré's. Nirgends jedoch ist im Zusammenhang mit dem Dilettantismus der amerikanischen Kunstpflege die Neigung größer, die Stimmungslandschaft in der Art eines Dewey, Ryder, Curier u. s. w. in wüsten Impressionismus ausarten zu lassen, so daß es freudig zu begrüßen ist, wenn auch solides objektives Naturstudium nicht fehlt, wie bei dem in Antwerpen gebildeten A. F. Bellows oder bei Will. Hunt, welcher im Anschlusse an Millet und Troyon einen großen Einfluß auf seine Landsleute ausübte. Auch die Marine blieb nicht länger zurück. Wenn wir von dem aus Holland eingewanderten M. F. de Haas absehen, so muß

wohl der 1876 jung verstorbene John E. C. Petersen, ein Däne von Geburt, in erster Linie genannt werden, denn die Wahrheit, seemännische Fachkenntniß und Empfindung seiner meist stürmischen Seebilder wurde sonst kaum erreicht. W. E. Norton erfreut durch Nebelwirkungen bei ruhiger See, Arth. Quartley durch Küstenbilder mit manchmal etwas buntschillernden, immer aber glänzenden Lichteffekten. Hierin wie in der Landschaft überhaupt ist die Einführung des Aquarells, die mit der 1865er Ausstellung englischer Aquarellen in New-York datirt, sehr förderlich gewesen.

Während sich aber die Landschaftsmalerei in Amerika jetzt eines ungewöhnlichen Aufschwunges erfreut, bleibt das Historienbild entschieden zurück. Wenn man von dem absieht, was die Pilotyschule in München hervorbringt, wie die Arbeiten von Toby Rosenthal und D. Neal, so finden wir in Amerika selbst Historisches nur mehr gelegentlich versucht, und Wordsworth Thompson, ein Schüler Gleyre's, scheint der einzige zu sein, bei welchem historische Darstellungen die Genrebilder überwiegen. Indeß ist auch das Genre selbst nichts weniger als reich und bedeutend vertreten, wenn auch von der delikaten Detailmalerei, womit J. B. Irving jene neuestens in Italien so beliebt gewordenen Cabinetsstücke alten Costüms herstellt, bis zu den energischen Uebertreibungen eines A. W. Willard alle Arten von Technik erschöpft sind. Anerkennend müssen hervorgehoben werden die häuslichen amerikanischen Scenen von Eastman Johnson, die Kinderbilder von S. J. Guy, die ländlichen Einzelfiguren mit breitem landschaftlichem Hintergrund von Will. Margrath in ihrer meisterhaften Wahrheit, die Gassenbuben von J. G. Brown mit ihren nur allzu gewaschenen Gesichtern, die Negerscenen des Aquarellisten T. W. Wood. Recht Erfreuliches lassen auch S. H. Crone und W. Mc. Ewen in München hoffen.

Bedeutender erweisen sich die Repräsentanten des Bildnisses, welche von dem alterthümlichen W. Page bis zur rücksichtslosesten Sincerité jede Richtung cultiviren. Harvey A. Young, George Story, W. Shirlaw, J. G. Beckwith und die beiden in München gebildeten jungen Meister Frank Duveneck und William Chase genießen verdiente Beliebtheit. — Das Thierbild ließ in A. F. Tait's Wildstücken, in P. Moran's Weidebildern, in Frank Rogers' Hunden manches Erfreuliche erblicken, von F. A. Bridgman, von welchem wir jedoch bisher nur Orientskizzen zu Gesicht bekommen haben, Tüchtiges in der Pferdedarstellung erwarten.

Die nordamerikanische Plastik scheint noch immer keine nennenswerthe zu sein. Ehrenstatuen, Monumentalbrunnen u. s. w., welche in Amerika zur Aufstellung kommen, werden noch immer zum großen Theile in der alten Welt modellirt und gegossen. Das einheimische Erzeugniß schien es auch nicht zu verlohnen, zur Pariser internationalen Ausstellung des Jahres 1878 gebracht zu werden, wie auch sonst nur selten etwas zur außeramerikanischen Publicität gelangt. Nachrichten von Localausstellungen aber fertigen dieses Capitel hoffentlich sogar noch unter Verdienst kurz ab. Für das freilich, was in Amerika Sensation macht, wie J. S. Hartley's „Wirbelwind", haben wir in Deutschland kein Organ, wenn wir auch desselben Künstlers Bronzebüsten unsere Achtung nicht versagen können. Der alte Erastus Dow Palmer, geb. 1817 zu Pompey (Onondaga), der sich vom Zimmermann zum Bildhauer emporgearbeitet, scheint noch immer nicht überboten zu sein, wenn auch seine romantische Wahl und Auffassung der Gegenstände längst die Zugkraft verloren hat. E. Keyser in Rom ließ eine Bronze-Titania reisen, welche an Salonzierlichkeit nichts zu wünschen übrig ließ, wogegen Emma Guild in München mit einer „Frei" betitelten Negerstatuette sich recht männlich benahm. Dem

tüchtigen W. R. O'Donovan in New-Jasey verdankten wir in Europa wenigstens die persönliche Bekanntschaft mit dem genialen Swain Gifford wie die Hoffnung, daß Amerika in der Porträtbüste ein zusagendes Thätigkeitsfeld gefunden habe oder finden werde.

Die Architektur der Vereinigten Staaten scheint neuestens doch den aufgetauchten Grundsatz, daß man ohne allen traditionellen Styl bauen und sich auf das constructiv und praktisch Gebotene beschränken soll, glücklicherweise ebenso wieder aufgegeben zu haben, wie die Idee, einen nationalen Styl zu erfinden. Denn wie man auf dem ersten Wege in kunstlose Wildheit zurückverfallen müßte, so sehen wir auf dem zweiten die Gefahr naheliegend, gelegentlich in Excentricitäten, wie die sechste Säulenordnung des Thomas Jefferson in der Maiskolbenhalle des Capitols zu Washington zu gerathen. Beide Tendenzen dürften freilich nur in ihrem Extrem verwerflich sein, denn die Enthaltsamkeit von barockem Schnörkelwerk, wie sie sich Amerika angelegen sein ließ, kann als nicht minder gesund und rationell erachtet werden, wie sich das Streben nach neuen Motiven für den decorativen Ausdruck neuer Constructionsweisen empfiehlt. Im Uebrigen äußert sich in Amerika derselbe Veitstanz der Reproduktion alter Style von der Antike bis zur neuesten französischen Renaissance wie in der alten Welt. Den meisten Erfolg zeigt unter englischem Einfluß die Anwendung romantischer Baustyle auf die neuen Bedürfnisse, welche sich mit weniger Sklaverei dem mittelalterlichen Kathedralen- und Rathhausbau gegenüber vollzieht als auf dem europäischen Continent, und neuestens auch die Pflege jenes Uebergangsstyles zur Renaissance, welchen man unter dem nicht ganz zutreffenden Namen Queen Anne begreift. Bruce Price, C. C. Haight, R. M. Hunt leisten in der romantischen Bauweise, G. B. Post, Calvert Vaux, Lamb und Rich in der classicistischen und Re-

naissancearchitektur Anerkennenswerthes und schenkten namentlich New-York eine Reihe stattlicher Bauten. Ein Blick auf diese, wie ihn die Zusammenstellung von Montgomery Schuyler* giebt, ist außerordentlich erfrischend durch die in diesen Schöpfungen sich aussprechende Emancipation von der akademischen Gebundenheit an das Schema der Kathedralen des 13. Jahrhunderts wie der Paläste des 16. von A. da San Gallo bis Palladio. Allein es ist auch nicht zu verkennen, daß diese Emancipation nicht mit der vollen Sicherheit selbstschöpferischer Kraft verbunden ist und nur zu oft dilettantische Unfertigkeit verräth. Was G. W. Scheldon** von der amerikanischen Malerei sagt, gilt daher auch von der Architektur: „Der große Fehler der amerikanischen Kunst ist — Ignoranz. Die Künstler, mit wenigen Ausnahmen, haben ihren Beruf nicht gründlich gelernt, wie sie überhaupt nicht die rechten Schüler sind. Sie lernten nicht früh genug zeichnen, und haben es weder eingehend noch lang genug geübt. Sie sind nicht genug eingeweiht in das Wesen der Sache. Sie haben keine klare Idee von dem, was Kunst ist und was Kunst verlangt.“ Doch ist es erfreulich zu constatiren, daß Amerika in künstlerischer Hinsicht die launische Willkür und Unverfrorenheit, die sich von vorneherein mit trotziger Mißachtung des Traditionellen verbündet hatte, mit mehr Erfolg abzustreifen sich bemüht, als das englische Mutterland die spleenhafte Wunderlichkeit, welche seinen sonstigen Vorzügen wohl immer ankleben wird.

* Recent Building in New-York. Harper's Monthly Mag. LXVII. New-York 1883.

** A new departure of American Art. Harper's Monthly Mag. LVI. 1878.

Sechstes Capitel.*

Die deutsche Kunst seit dem Auftreten der realistischen Richtung.

Einleitung.

Um die Mitte der vierziger Jahre hatte sich die romantische Kunst auch in Deutschland innerlich ausgelebt. Hauptsächlich durch ihre lange Verpflanzung nach Rom war dieselbe, ohne es zu wollen, bei uns aus einer Trägerin des nationalen Gedankens zu der des römischen Einflusses in Deutschland geworden. Mit der religiösen Reaction war die politische alsbald Hand in Hand gegangen und das Ueberwiegen des österreichischen Absolutismus über das protestantische Preußen. Dieß drängte die gesammte liberale Partei in Deutschland dazu, nach der Julirevolution ihre Ideale in Frankreich zu suchen, und bald folgte wie immer die Kunst der Politik. Heine vernichtete mit seinem Spott ebenso die romantisch reactionäre Staatskunst als Strauß mit seinem Leben Jesu den Offenbarungsglauben auf's Tiefste erschütterte. Ohne die befreiende Arbeit dieser beiden Männer wäre die Herüberleitung der Bewegung von Frankreich zu uns,

* Von hier ab entstammt, wie im Vorwort Band I S. IV angegeben ist, die Arbeit der Feder des Unterzeichneten, welcher auch die alleinige Verantwortlichkeit dafür übernimmt. Fr. Pecht.

wie sie 1848 stattfand, schwerlich möglich gewesen. — Nachdem man aber auf den Himmel verzichtet hatte, war auch der Kunst die religiöse Grundlage entzogen und nur mehr eine realistische möglich, besonders nachdem das deutsche Volk sich bereitete seine Geschicke selber zu bestimmen, wie den ihm gebührenden Platz unter den Völkern des Erdballs endlich wieder einzunehmen. Das Eintreten einer realistischen Kunstperiode war aber auch deßhalb um so unvermeidlicher, als die romantisch-classicistische sich ebenso unvermögend erwiesen hatte neue Kunstformen zu erzeugen, wie es in den alten zu wirklich vollendeten Schöpfungen zu bringen. Hier blieb also nur ein erneutes Zurückgreifen auf die Natur übrig. Ging diese Richtung doch Hand in Hand mit dem unermeßlichen Aufschwung der Naturwissenschaften, mit den großen Entdeckungen, welche Zeit und Raum aufheben zu sollen schienen, und welche bald dem Handel und der Industrie, damit aber dem Nationalwohlstand einen bis dahin ungeahnten Aufschwung gaben, der sofort auch den Künsten zu gute kam.

Man kann das sichtbare Eintreten dieses totalen Umschwunges in der Kunst mit großer Sicherheit in das so folgenreiche Jahr 1848 setzen. Obwohl es der erste gewaltige Versuch der Einigung Deutschlands unter einem nationalen Herrscherhaus gewesen war, ein Problem, das nun nicht mehr von der Tagesordnung verschwinden sollte, da ihm das mächtige Wachsen des nationalen Geistes im deutschen Volk zu Grunde lag, so schien es doch anfänglich den französischen Einfluß in der Kunst noch zu stärken, wie das ja gleichzeitig auch in der Politik der Fall war, wo der Antagonismus zwischen Oesterreich und Preußen ihn so nachhaltig unterstützte, daß er die ganze Periode von 1848—1866 ausfüllt. Man kann daher diese ganze modern-realistische Kunstentwicklung in zwei bestimmte Perioden eintheilen: in die der Präponderanz der französischen Kunst und die mit der Erringung der politischen Unabhängigkeit parallel

gehende Herausbildung einer specifisch nationalen. Beginnt die letztere schon 1866, so giebt ihr doch erst das Jahr 1870 und die Errichtung des deutschen Reiches jenen ungeheuren Nachdruck, der ihren Einfluß jetzt so weit über die Grenzen der neuen Schöpfung ausdehnt. Nie vielleicht hat es sich so auffallend gezeigt, wie mächtig jede Hebung des nationalen Geistes die Bildung neuer und eigenthümlicher Kunstformen begünstigt, ja sie unvermeidlich macht. Denn bald sehen wir denselben Prozeß der Emancipation von der Herrschaft der französischen Kunst nicht nur bei uns, sondern auch bei allen jenen Nationen vor sich gehen, welche seit langem sich in vollständiger Abhängigkeit von derselben befanden, vorab bei der italienischen und selbst der spanischen, während sogar in Rußland, Polen und Ungarn selbständige, dem nationalen Charakter mehr oder weniger entsprechende Schulen auftreten. Es hängt das genau mit der Erscheinung zusammen, daß während die ungeheure Erleichterung aller Communicationen die nationalen Unterschiede verwischen zu sollen schien, dieselbe im Gegentheil die umgekehrte Folge, ein festeres Zusammenfassen und energischeres Herausbilden aller nationalen Persönlichkeiten in den staatlichen Verhältnissen noch mehr als selbst in Kunst und Literatur zur Folge hatte.

Alle großen Fortschritte der Menschheit haben von je die Entwicklung des Individuellen begünstigt. Der ganze Verlauf der Natur wie der Culturgeschichte lehrt nichts anderes. Der Vorgang, den wir heute in Deutschland zu unserer Verwunderung vor sich gehen sehen, ist nur darum so typisch und vorbildlich für alle anderen Nationen geworden, weil der Versuch hier von einem so hochgebildeten und tapferen Volke nach langem Zögern mit einer unwiderstehlichen Energie unternommen ward. Nur seine glänzenden kriegerischen Erfolge vermochten die Welt eine Zeit lang die ungeheure geistige Arbeit ganz übersehen zu

lassen, die ihnen vorausgegangen war und sie erst ermöglicht hatte. Wenn man also die überraschend schnelle Entwicklung bewundert, mit der eine neue nationalere Kunstrichtung sich in Deutschland nach 1866 Bahn brach, so darf man nicht vergessen, daß sie nur darum so rasch zur Herrschaft gelangen, die ihr vorausgehende romantische Kunst so gänzlich verdrängen konnte, weil diese es eben in der Malerei niemals zur Herausbildung eines eigenthümlichen Styls gebracht, sich der Mittel der Darstellung nie ausreichend bemächtigt hatte. In der Sculptur, wo die Rauch'sche und die Dresdener Schule sich durch strenges Naturstudium zu größerer Formvollendung aufgeschwungen, haben sie sich auch die Herrschaft bis heute erhalten. In der Architektur aber hat sich die Entwicklung, Dank Semper's Genie, darauf beschränkt, nur die letzten Consequenzen der Principien zu ziehen, die er zur Herrschaft gebracht, der früher als irgend Jemand in Deutschland und jedenfalls tiefer über das, was Styl sei, nachgedacht hatte und dessen schöpferische Kraft gleichzeitig ausreichte, durch eine Reihe mustergiltiger Leistungen auch den Weg selber zu gehen, den er durch seine theoretischen Untersuchungen geöffnet.

Ueberdieß läßt sich nicht verkennen, daß eine individualisirende und realistische Kunst, wie sie jetzt zur unbestrittenen Herrschaft in Deutschland gelangt ist, nicht nur dem nationalen Charakter der Deutschen, sondern auch allen ihren Traditionen von den van Eyks, Dürer und Holbein bis auf Rubens und Rembrandt weit mehr entsprach als sowohl die classicistisch wie die romantisch idealisirende. Ist doch den sämmtlichen germanischen Völkern die ungestörte individuelle Entwicklung und persönliche Freiheit immer über alles gegangen, ebenso war ihr Natursinn immer so stark, daß der Naturalismus ihnen auch in der Kunst immer am nächsten lag und sie nach kurzen Unterbrechungen jedesmal wieder zu ihm zurückgekehrt sind. Die

Tradition galt ihnen nie viel, selbst in der Renaissance benützen Dürer und Holbein die neuen Elemente nur zur entschlossensten wenn auch unbewußten Herausbildung eines neuen nationalen Styls; wie hätte das also jetzt, wo die mächtigste innere und äußere Entwicklung, die glänzendste Geltendmachung der eigenen nationalen Persönlichkeit dazu mehr als je drängte, nicht geschehen sollen? Waren doch die realistischen und naturalistischen Richtungen selbst zur Zeit der vollen Herrschaft der Romantik und des Classicismus auch in München immer neben denselben hergegangen, wie die Peter Heß, Adam, Bürkel dort, so waren auch die Lessing in Düsseldorf, die Krüger und Menzel in Berlin, die Gauermann und Waldmüller in Wien nie ausgestorben.

Es wird nun unsere Aufgabe sein, diesen Prozeß in seinen Aeußerungen nach den verschiedenen Kunststätten gesondert weiter zu verfolgen. — Denn auch darin unterscheidet sich diese Periode gründlich von den früheren, daß sich die Umbildung an den einzelnen Orten je nach den lokalen Bedingungen ganz verschieden vollzieht, daß sich bei dem ungeheuer wachsenden Kunstbetrieb alsbald Schulen bilden, die den Stammescharakter immer stärker herauskehren, sich ihren besonderen Verhältnissen anzupassen suchen, ganz so wie dieß in der Renaissance der Fall war. Zu den charakteristischen Zügen dieser Zeit gehört es aber auch, daß sie dafür die verschiedenen Künste einander wieder nähert, die in der vorhergehenden Periode das Gefühl des Zusammenhanges ganz verloren hatten; ebenso, daß die Leitung der Malerei zufällt und Plastik wie Architektur mächtig von ihr beeinflußt werden, sie neues Leben in ihre Erstarrung zu bringen anfängt. Ferner, daß sie besonders in der zweiten Periode die Kunstgewerbe beständig in den Kreis ihres Einflusses hineinzieht, ja sie in kurzer Zeit vollkommen umschafft, aber auch von ihnen Einflüsse empfängt. Die bildenden Künste werden wieder was sie sein sollen, ein einheitliches, von denselben Principien durch-

drungenes Ganzes, das sich nur örtlich mannigfaltig modificirt.

Diese lokalen Kunstentwicklungen müssen wir aber auch darum fortan gesondert verfolgen, da sich sonst das Ganze gar nicht mehr übersehen ließe. Wie die Sprache ihre Lebensquellen auch aus den Mundarten bezieht, durch sie immer wieder verjüngt und fortgebildet wird, so geht es in dieser Zeit auch mit der Sprache der Kunst in Deutschland, wir sehen da bald München, bald Düsseldorf, heute Wien, morgen Berlin neue Impulse geben, die alsbald dem Ganzen zu gute kommen. Denn trotzdem, daß sich der Strom der nationalen Kunst aus so vielen lokalen Zuflüssen bildet, so wächst doch der innere Zusammenhang des ganzen Kunstbetriebs gerade in dieser Zeit nach 1866 ganz außerordentlich. Nicht nur, daß bei der ungeheuren Leichtigkeit des Reisens die Künstler selber weit häufiger die eine Kunststadt mit der anderen vertauschen oder sich doch bald kürzere bald längere Zeit dort aufhalten, sondern sie fangen auch erst jetzt an sich zu einer einzigen großen Corporation zu bilden, die Versammlungen und Ausstellungen veranstaltet, und ihre Interessen gemeinsam zu verfechten den Zweck hat. Sie lernen sich dadurch unter einander in einem Maße kennen und auf einander wirken, von dem man noch in den vierziger Jahren keine Ahnung hatte. Es vollzieht sich also unter ihnen derselbe Verschmelzungsprozeß, den wenige Jahre darauf die Nation im Ganzen durchmachen sollte. — Schon im Jahre 1858 ward in München die erste große gemeinsame, die sogenannte historische Ausstellung gehalten mit einem so colossalen Erfolg, wie er seither kaum je wieder erreicht worden ist. Wurden doch damals zum ersten Male Cornelius' „apokalyptische Reiter", Overbeck's „Triumph der Religion in den Künsten", Führich's trauernde Juden und seine Cartons, Lessing's Hussitenpredigt, Alfred Rethel mit seinen Cartons für's Aachener Rathhaus, Preller's herr-

liche Odysseelandschaften, Schirmer's biblische, Schwind's Märchen von den sieben Raben, Menzel mit seinem Hochkirch, Knaus mit seinen ersten Bildern, Vautier mit seinem Erstling, Enhuber mit dem unterbrochenen Kartenspiel, Piloty mit seinem Seni, Ramberg mit seinen graziösen Genrebildern der gesammten Nation vorgeführt! Es kann denn auch gar keine Frage sein, daß das Nationalgefühl der Deutschen durch das so glänzende Gelingen der ersten großen Unternehmung dieser Art eine mächtige Steigerung erfuhr. Von da an fanden solche periodische Ausstellungen der gesammten Künstlerschaft in Köln, Wien, München, Düsseldorf statt, bis sie durch die internationalen verdrängt wurden, von denen die erste in München 1869 abgehalten ward, die zweite in Wien 1873 folgte. Man kann nicht sagen, daß diese gegenseitige genauere Bekanntschaft der Künstler unter sich und mit ihren Werken der Originalität derselben, der Mannigfaltigkeit ihrer individuellen Entwicklung irgend Eintrag gethan hätte, wenn sie auch sicher dazu beitrug, der ganzen Schule gewisse gemeinsame, also nationale Züge aufzuprägen. Immer aber erwiesen sich die localen Einflüsse, jene Stammeseigenthümlichkeiten, die den einzelnen Schulen ihren Charakter geben, als das stärkste. So wenig als man in Wien jemals aufhörte wienerisch, in München altbayerisch zu sprechen, in Düsseldorf rheinländisch zu plaudern, so wenig hörte man auch auf so zu malen. Ja erst in dieser Periode zeigte es sich mit wachsender Bestimmtheit, daß die Kunst nur eine Sprache ist, daß jede Nation aber ihre eigene spricht und sprechen muß, weil sie mit ihrer tiefsten Eigenthümlichkeit, ihrem innersten Empfinden auf's genaueste zusammenhängt. Die antikisirende Periode hatte dem die griechische unterschieben wollen, wie ja unsere Gelehrten auch einmal in ganz Deutschland Latein sprachen, die Strömung von 1840 bis 1866 hätte uns gern das Französische octroyirt; mit der Erhebung der Nation war dieser Traum vorbei und die Natur

trat wieder in ihre Rechte. Gerade die in dieser Periode unverhältnißmäßig steigende technische Fertigkeit diente nun dazu, die Verschiedenheit der nationalen Empfindung erst recht deutlich zu machen. — Die Mannigfaltigkeit des deutschen Lebens, die so mächtigen Stammeseigenthümlichkeiten prägen sich darum heute bei dem herrschenden Individualismus im Gegentheil noch viel schärfer aus als früher. — Denn während bei der französischen Schule die Pariser akademische Bildung allen Erzeugnissen gewisse gleichmäßige Züge aufdrückt, so ist bei unseren deutschen Kunstwerken, die in München, Wien, Berlin oder Dresden unter den verschiedensten Bedingungen geschaffen wurden, solche formale Gleichheit schon von vorneherein ausgeschlossen, da tritt das Individuelle nur um so schärfer hervor. — Wenn Semper den Styl unübertrefflich als „die Uebereinstimmung einer Kunsterscheinung mit ihrer Entstehungsgeschichte, mit allen Vorbedingungen und Umständen ihres Werdens“ definirt, so kann es gar keine Frage sein, daß die jetzige realistische Kunstperiode mehr Stylgefühl entwickelt hat als alle ihre Vorgänger, wie uns das denn auch jeder Blick in die seit 1870 neu entstandenen Theile unserer Städte sofort lehrt. Denn wie bei der Entstehungsgeschichte eines Kindes seinem Vater doch wohl die Hauptrolle zufällt und es vor allem seine Züge, sei es nun veredelt oder verschlechtert wieder zeigen wird, so gilt das auch von den gesunden Kunstwerken. Sie müssen vor allem Race haben, die Persönlichkeit dessen, der sie schuf, wiederspiegeln, wie die der Nation und Zeit, in deren Mitte sie entstanden, sie haben ihre Formen den Gesetzen des Materials, in dem sie ausgeführt wurden, anzubequemen und zugleich ihren Gedanken, ihre Bestimmung klar auszusprechen. Giebt man das zu, so kann es keinem Zweifel unterliegen, daß unsere heutige Produktion, wie viel sie auch sonst zu wünschen übrig lassen mag, im Ganzen diesen natürlichen Bedingungen mehr entspreche und darum eine

stärkere Lebenskraft besitze als die der romantischen wie der classicistischen Periode, sehr wenige Ausnahmen abgerechnet.

Es wird nun unsere Aufgabe sein nachzuweisen, wie sich dieser gemeinsame Entwicklungsprozeß in den einzelnen Kunststätten nach und nach unter mancherlei Modificationen, lokalen Hemmungen und Förderungen vollzogen.

Da der Verfasser dieser Abtheilung die ganze Bewegung als Künstler und Kunstschriftsteller, im beständigen Verkehr mit den Hauptträgern derselben mitgemacht, fast ausnahmslos alle Kunstwerke, die erwähnt werden, selber gesehen hat, so war er auf die Mittheilungen Anderer nur in Nebendingen angewiesen und darum selten in der Lage seine Quellen nennen zu können, da er sonst beständig seine vielen Ausstellungsberichte seit 1854 oder seine „Deutschen Künstler" citiren müßte. Außer ihnen hat er fast nur Eitelberger's „Kunsthistorische Schriften" und Rosenberg's „Geschichte der Berliner Malerschule", endlich das Seubert'sche Künstlerlexikon für Geburts- und Sterbetage u. dgl. benutzt. Noch häufiger aber Ausstellungskataloge, in die er sich seinerzeit Notizen eingezeichnet, oder das Lützow'sche Kunstblatt. Für den materiellen Inhalt aber, besonders für die Urtheile über die einzelnen Künstler, ist er in der That ganz allein verantwortlich. Daß aber selbst bei der anscheinend genauesten Kenntniß einzelne Irrthümer in den Personalien, besonders der Meister zweiter und dritter Classe, vorkommen werden, blieb unvermeidlich und möge denn auch ebenso entschuldigt werden als das Weglassen der Erwähnung vieler Künstler, die vielleicht ebensoviel Recht auf eine solche gehabt hätten als Andere, welche genannt sind. Gerade hier ist die Grenze ganz außerordentlich schwer zu ziehen. — Der Verfasser würde dem Wunsche des verehrten Freundes, der ihn zur Mitwirkung herangezogen, denn auch schwerlich entsprochen haben, wenn er ihm Jemanden nennen zu können vermocht hätte, der das ungeheure Material besser

kennen zu lernen in der Lage gewesen wäre; da er das aber nicht im Stande war, so hielt er es für eine Art Verpflichtung, sich der Aufgabe nicht zu entziehen. Indeß kann Niemand sich der vielen Mängel dieser Arbeit, sowohl der vermeidlichen als der nicht zu umgehenden besser bewußt sein als er selber. Vor allem des größten, daß der Leser eigentlich mehr eine Geschichte der heutigen deutschen Künstler als eine solche der deutschen Kunst dieser Periode erhält. Aber wie soll man die Geschichte von etwas schreiben, was selber noch gar nicht Geschichte geworden, sondern erst noch in voller Entwicklung begriffen ist? So kam man denn immer wieder auf die einzelnen Träger dieser Entwicklung zurück, deren Leben und Wirken sich ungleich sicherer übersehen ließ. Hoffentlich erspart man ihm den Vorwurf, daß er vor lauter Bäumen den Wald nicht gesehen habe.

Siebentes Capitel.

Die Münchener Malerei unter französischem Einfluß. 1848—1866.

Die Münchener Schule erhält in dieser Periode so wesentlich andere Existenzbedingungen, daß sie ihren Charakter unter allen Umständen mit Nothwendigkeit hätte verändern müssen. Bis dahin war sie wesentlich eine Schöpfung des Königs Ludwig gewesen und es verstand sich also auch von selbst, daß dieser glühende Romantiker auf ihre Produktion einen ganz maßgebenden Einfluß ausübte, sowohl durch seine großen Monumentalbauten, wie durch die Schöpfung der neuen Pinakothek, welche mit den Staffeleibildern der Schule gefüllt ward. Wenn dieselbe also thatsächlich, trotz der großen Empfänglichkeit wie Begabung des bayerischen Volksstammes für jede Art von Kunstübung anfänglich absolut keinen Boden in der Bevölkerung der bayerischen Hauptstadt fand, so verhinderte das zunächst die Art der Aufgaben, die ihr der König stellte. Was gingen die Münchener der trojanische Krieg und die griechische Göttermythe an? Noch mehr vielleicht verhinderte es die reizlose Art, wie sie dieselben löste, da die Menge vor Allem für unmittelbare Naturwahrheit oder für den sinnlichen Reiz der Farbe empfänglich ist. Beides bot ihr nicht einmal die neben der monumentalen Kunst nur langsam aufkommende Sittenbild- und Land-

schaftmalerei. Was der König also nicht bestellt hatte oder hinterher kaufte, das mußte auf gut Glück exportirt werden und sich draußen Käufer suchen. Da nun ein Kunsthandel von nur irgend einiger Bedeutung noch nicht existirte, die Zahl der München besuchenden Fremden überdieß sehr gering war und die bayerische Aristokratie wie der Clerus weit entfernt blieben die Kunstliebe ihres Königs zu theilen, so stellten die nach und nach entstehenden Kunstvereine Jahrzehnte lang fast allein den praktischen Antheil dar, den die Nation an ihren Künstlern nahm. Da ist es denn ganz charakteristisch, daß diese Kunstvereinsmalerei sofort in einen sehr plebejischen Gegensatz zu der Aristokratie der vom König subventionirten akademischen trat und dadurch nur zu deutlich bewies, wie der Geschmack der Nation selber sehr gründlich verschieden war von dem des begeisterten Romantikers auf dem Throne. Oder wenigstens von dem des Cornelius und Klenze, denen der König damals noch unbedingt vertraute. Dieser Geschmack des Volkes war eben durchaus realistisch und ward es von Jahr zu Jahr mehr. — Selbst der weitaus populärste unter den classicistischen Romantikern, Schwind, vermochte lange Jahre nicht den Beifall der Münchener zu erringen, denen man demungeachtet Mangel an Kunstliebe und Empfänglichkeit durchaus nicht nachsagen konnte. Das bewies am besten das rasche Wachsen des im Jahre 1824 mit etwa 200 Mitgliedern gestifteten Kunstvereins, der zu Anfang der dreißiger Jahre deren bereits 2000, in den vierzigern 3000 und bald Filialen in allen bayerischen Mittelstädten zählte.

Bis zum Jahre 1848 machte indeß diese realistische Opposition gegen die classicistische Malerei trotz ihrer steigenden Volksthümlichkeit nur langsame Fortschritte. Mit der Abdankung des Königs Ludwig aber und der Einstellung der großen monumentalen Arbeiten verlor der Classicismus den letzten Halt. Denn obwohl die Ludwig I. folgenden beiden Könige die leidenschaft-

liche Kunstliebe und Aufopferungsfähigkeit wie die Baulust ihres großen Vorgängers theilten, so hatten sie doch einen anderen Geschmack. — Speciell der des Königs Max war durchaus einer realistischen Behandlung der Profanhistorie zugewandt, auch hier wollte der König Frieden haben mit seinem Volke. — Aber selbst im entgegengesetzten Falle hätte er bald keinen maßgebenden Einfluß mehr ausüben können. Denn ganz allmälig trat die reicher und selbstbewußter gewordene Nation in dieser Beziehung an die Stelle der Fürsten und übernahm die Kunstförderung in einem Maße, von dessen Möglichkeit man früher keine Ahnung gehabt hatte. Auch hier aber blieb sie ihren realistischen Neigungen im Ganzen treu, verlangte von den Kunstwerken wenigstens jene Harmonie der Erscheinung, jenes Gleichgewicht zwischen Wollen und Können, welches ihr vor 1848 weder die Classicisten noch die Romantiker zu bieten vermocht hatten. Ganz besonders verlangte sie aber von den Künstlern mit steigendem Nachdruck, daß sie ihr das eigene nationale Leben, ihre Empfindungen und Anschauungen, ihre Ideale darstellten und nicht die anderer Völker und Zeiten. War es also in den vierziger und fünfziger Jahren, zur Zeit des Uebergewichtes französischen Einflusses, noch vorgekommen, daß reiche Liebhaber sich etwas darauf zu gute thaten, Sammlungen blos französischer Bilder anzulegen, so hörte das fast völlig auf, sobald mit dem Auftreten der realistischen Schulen in München, vorab der Piloty'schen, die deutschen Bilder sich in technischer Vollendung sehr wohl neben denen der Belgier und Franzosen zu behaupten vermochten und sich mehr und mehr jenen Forderungen ihres Publikums anzubequemen suchten.

Dank der rasch steigenden Wohlhabenheit und Volkszahl Münchens und der mit ihnen nunmehr rapid wachsenden Kunstliebe der Bevölkerung, zählte der Kunstverein nach 1870 bald über 5000 Mitglieder. Dennoch war er allmälig als Käufer

gegen den Kunsthandel zurückgetreten, der nach und nach so wuchs, daß jetzt einzelne Kunsthändler weit mehr und bessere Bilder erwarben, als es der Kunstverein bei den colossal gestiegenen Preisen zu thun vermochte, und daß Sammler aus allen Enden der Welt Münchener Bilder kauften, ja zu diesem Zwecke unzählige Liebhaber hieher kamen. So konnte sich denn die Zahl der Künstler noch in weit stärkerer Progression vermehren als die der Einwohner, ja sie beträgt heute zwischen 800—1000, ohne die 500 Akademieschüler, also genau so viel als Wien und Berlin deren zusammen zählen. Ueberdieß sind sie so gleichmäßig aus allen deutschen Stämmen gemischt, wie das in keiner anderen Kunststadt auch nur entfernt der Fall ist, so daß diese Künstlerschaft schon dadurch einen specifisch nationalen Charakter erhält, wenn auch das süddeutsche Element etwas überwiegt. Dabei sind die Kunstgewerbetreibenden noch gar nicht mitgerechnet, die eine noch zehnmal größere Anzahl von Arbeitern beschäftigen und deren Produkte sich im Gefolge der Bilder bald den Weltmarkt eroberten.

Wenn aber München bis heute seine Präponderanz als Hauptsitz echt deutscher Kunst nicht nur behauptet, sondern auch entschieden verstärkt hat, so verdankt es das unstreitig dem Umstande, daß seine Maler fortan in immer genaueren Zusammenhang mit der Nation selber getreten und dadurch volksthümlicher als je zuvor geworden sind. Es geschah das, obwohl oder weil der Staat in Berlin und Wien für Kunst weit mehr thut, als er es hier im Stande ist.

Das kann aber gar keine Frage sein, daß diese schwererrungene Volksthümlichkeit der Münchener Kunst, welche heute deren Stärke ausmacht, fast lediglich ein Verdienst der realistischen Schulen ist. Sie haben ihr erst das Herz unserer Nation erschlossen, das der Classicismus nie zu erobern vermochte, wie groß die Verdienste einzelner Träger desselben auch seien. Nur

nach einer Seite hin hat er im Verein mit den Romantikern unleugbar den Weg gebahnt: in der Illustration, die heute allein Hunderte von Künstlern zeitweise beschäftigt. Hier war es Cornelius selber, dann Neureuther, Schwind und Schnorr, ebenso Kaulbach, welche die größten Triumphe ernteten, denen aber die Realisten wie Ramberg, Horschelt, Frz. Adam u. a. bald höchst erfolgreich nacheiferten, so daß sich die graphischen Künste nirgends in Deutschland solcher Blüthe erfreuen.

Als Hauptfactor kommt hier indeß doch die Hebung des Selbstgefühls wie des Ansehens der deutschen Nation in Folge der Wiedererrichtung des deutschen Reiches hinzu, ohne welche dieser so ungeahnten Kunstblüthe die nothwendigste Unterlage gefehlt hätte, ja ohne welche sie geradezu undenkbar wäre. Denn der weitaus größte Theil dieses rapiden Wachsthums fällt auf die Periode nach 1866, so speciell das der ganzen Kunstindustrie, dieses unentbehrlichen Mittelgliedes zwischen der hohen Kunst und der Nation. Gerade hier aber zeigte es sich am auffallendsten, wie entschieden der Geschmack des Münchener Publikums allen nationalen Bestrebungen entgegen kam. Denn die Kunstindustrie ward erst volksthümlich, als sie zu Anfang der siebziger Jahre allgemein auf die deutsche Renaissance zurückgriff. Von diesem Moment an ward sie sogar das Schooßkind, und in München selber wurden Hunderte von Zimmern in diesem Styl eingerichtet und fast alle neuen Häuser in demselben gebaut.

Nicht minder thätig erwies sich nach 1870 alsbald auch eine Kunstförderung, an die man früher kaum gedacht hatte: die der unzähligen Deutschen im Auslande.

Hatten dieselben sich früher um ihre alte Heimat herzlich wenig bekümmert, so erwachte in ihnen jetzt die Anhänglichkeit und Liebe zu derselben auf's Neue, angesichts ihrer frisch errungenen glänzenden Weltstellung und des Schutzes, den sie ihnen überall zu Theil werden ließ. So bezogen sie denn bald mit

Vorliebe Bilder und Bücher, nicht minder aber auch kunstgewerbliche Erzeugnisse, Schmuck, Meubles, ja ganze Zimmereinrichtungen in deutscher Renaissance aus der Heimat und machten dadurch auch bei Anderen eine sehr wirksame Propaganda für dieselben. Selbst der Verfasser dieses erhielt sehr oft Anfragen von ihm ganz unbekannten Landsleuten aus Amerika und anderen Ländern bei beabsichtigten Bilderankäufen, die bis zu 50,000 Mark gingen. Andere ließen Münchener Künstler kommen, so z. B. der König von Rumänien, der nicht nur die ganze Einrichtung seiner Sommerresidenz in München und Mainz machen, sondern auch das Schloß in Sinaja selber durch deutsche Architekten bauen ließ.

Ist es die erste Bedingung, um die Achtung Anderer zu erlangen, daß man sich auch selber achte und etwas auf sich halte, so hatte die Münchener Kunst als die nationalste aller deutschen Schulen auch die Vortheile des ungeheuer vermehrten Ansehens Deutschlands noch auf andere Weise zu erfahren. Denn bald kamen jetzt ganze Colonien fremder junger Leute, die um Kunststudien zu machen alle früher nach Paris oder Rom gegangen waren, nunmehr nach München; Amerikaner, Skandinavier, Polen, Russen, Rumänier, Griechen, Ungarn, vor allen aber Oesterreicher und Schweizer erschienen in Massen, ja selbst einzelne Italiener und Spanier, so daß die Münchener Akademie thatsächlich jetzt mehr als zur Hälfte von Auswärtigen besucht wird. Sie alle wurden hergezogen durch den Ruhm der Schule als der eigenthümlichsten und glänzendsten Vertreterin der deutschen Kunst und blieben dann, gefesselt durch die Reize der Umgegend, die Nähe des Gebirges und Italiens, den Reichthum der Museen und Sammlungen, die leichte Zugänglichkeit und Benutzbarkeit derselben wie der Schulen. Nicht minder aber durch die Behaglichkeit des Lebens und das angenehme Verhältniß der Bevölkerung zu den Künstlern, deren Triumphe dem

Münchener längst Herzenssache geworden sind, während man jedem Einzelnen eine so unbedingte Freiheit der Existenz läßt, wie er sie kaum in Rom oder Paris findet.

Dabei bewährt aber das kerngesunde bayerische Volksleben eine Assimilationskraft, die andere Städte weit weniger auszuüben vermögen. So schlicht und anspruchslos die Münchener nemlich sind, so haben sie doch einen viel zu festen, männlichen Charakter, als daß sie sich in ihren Lebensgewohnheiten irgend durch die Fremden beeinflussen ließen; diese haben sich vielmehr nach ihren Sitten zu richten und thun das um so lieber, als dieselben überaus bequeme sind. So sieht man denn sehr bald neben den ohnehin stammverwandten Oesterreichern besonders Norddeutsche, aber auch Schweizer, Amerikaner, ja Glieder aller anderen Nationen sich hier vollständig akklimatisiren und nicht nur die Lebensart, sondern oft selbst den Dialekt der Stadt annehmen, die ihnen zu einer zweiten Heimat geworden. Ja dieser Prozeß der Anpassung geht bei Einzelnen so schnell vor sich, daß eine nicht geringe Anzahl der das oberbayerische Volksleben oder die Landschaft am besten schildernden Künstler hier heimisch gewordene Norddeutsche sind, wie Hugo Kauffmann, Grützner, Lüben, Lier, Alb. Zimmermann, Baisch.

Hat daher jetzt durch die Vertreter des Realismus die Münchener Kunst eine so gesunde Basis im Volk selber gefunden, ist ein so getreuer Ausdruck der in der Nation lebendigen Kräfte geworden, daß nur das thörichtste Verlassen dieser schwer gewonnenen Grundlage sie entwurzeln könnte, so ist es nun unsere Aufgabe, die einzelnen Phasen dieser Umbildung und das allmälige Auftauchen ihrer Träger zu schildern.

Den Uebergang von der Romantik zum Realismus vermittelt eine Gruppe von Künstlern, die starke Einflüsse von beiden Seiten her empfing. So vor allem Aug. v. Kreling, geb.

in Osnabrück 1819, gest. in Nürnberg 1876. Ueberaus phantasievoll und technisch gewandt, dabei mehr lebhaft und heiter als tief empfindend, darum von hervorragend decorativem Geschick, hatte er sich erst der Bildhauerei gewidmet und war 1836 in das Schwanthaler'sche Atelier eingetreten, wo er bald als eines der glänzendsten Talente galt. Durchaus selbständig, voll energischer Subjektivität, nahm er vom Lehrer gar nichts an, als die romantische Richtung, entwickelte vielmehr bald jene Tendenz auf's Malerische in der Plastik, die seinen Uebergang zur Malerei selber später vermittelte. So ist er neben den Franzosen Paul Dubois und Doré eines der frappantesten Beispiele geworden, daß auch in unserer Zeit sich diese beiden Thätigkeiten vereinigen lassen. Er schloß sich nun dem Cornelius an, gerieth aber, da es ihn bei allem Stylgefühl zu größerer Naturwahrheit hindrängte, in ein Jahre dauerndes Experimentiren, ohne sich doch der Technik der Oelmalerei jemals hinreichend bemächtigen zu können, deren Erlernung die Schule, angeregt durch die ungeheure Wirkung der eben damals in Deutschland zuerst auftauchenden Bilder von Gallait und Biefve, doch mehr und mehr anstrebte. Auch eine Reise nach Italien, wo er vorzugsweise Paul Veronese studirte, half ihm nicht dazu. Dennoch trug er wenigstens sein plastisches Formgefühl in die Malerei über und bezeichnet hier besonders in den Compositionen für die Decke des Theaters in Hannover, dann in einigen Bildern zur Geschichte Karl's des Großen für den Speisesaal eines Kaufmanns in Altona durchaus den Uebergang zu einer lebendigeren und weniger conventionellen Kunst. Sein Talent zeigt sich hier, wie später in seiner Illustrirung des Faust, als ein vorzugsweise anmuthig erzählendes und sinnvoll verzierendes, so daß nächst dem des Cornelius sein Faust bis heute unübertroffen geblieben ist. Derselbe offenbart aber auch schon ein Naturstudium, ein Hineinleben in's fünfzehnte Jahrhundert, zu dem

die gewaltige Subjektivität des Cornelius sich nie bequemen mochte. Kreling's hervorragende Befähigung zur stylvollen Behandlung der Ornamentik, dann seine für plastische wie malerische Thätigkeit gleich große Begabung veranlaßten 1853 seine Berufung zur Leitung der Nürnberger Kunstgewerbeschule. Bald brachte er dieselbe zu einem ganz ungeahnten Flor durch sein überaus anregendes Wesen und die rastlose Thätigkeit, mit der er fast alle Zweige der Kunst und des Kunstgewerbes umfaßte. Heute Meubel und Schmuck zeichnend, modellirt er dann morgen Brunnenfiguren oder die Monumente des Heinrich Posthumus für den Marktplatz in Gera, dann das grandiose des Kepler für Weil, wo besonders die Hauptfigur vortrefflich gelungen ist. Die letzte und größte seiner plastischen Arbeiten ist ein Brunnen für Cincinnati, den er, unterstützt von Ferdinand und Fritz von Miller, herstellte. — Zeigen alle diese Arbeiten eine sehr ansprechende und frische, wenn auch mehr malerische als plastische Composition, so fehlt ihm doch als Bildhauer die strenge Formvollendung, die Tiefe und der Ernst, welche der Dresdener Schule ihre hohe Bedeutung geben. Am gediegensten sind eine Reihe von Figuren deutscher Kaiser, deren Cartons er für die Nürnberger Burg zeichnete, die aber leider nie zur Ausführung kamen, obwohl er hier in der überraschend genialen Charakteristik der Persönlichkeiten wie in großartigem Stylgefühl dicht an Rethel hinstreift. So bleibt denn, da sein letztes Bild, die Krönung Ludwig's des Bayern, für's Münchener Maximilianeum nur die flunkerige Seite seines Talentes zeigt, neben den Kaiserfiguren der Faust seine beste Arbeit, wo er den außerordentlichen Reichthum seiner Phantasie am glücklichsten verwerthete, da man hier im geistvollen Spiel der Arabesken seine Mängel weniger empfindet.

In der Leichtigkeit und Zierlichkeit der Erfindung Kreling durchaus verwandt wie in der Formensprache erscheint Andreas

Müller, geb. 1830 im Allgäu. Früh nach München gekommen schloß er sich an Schwind an, wendete sich aber bald nach Italien, worauf er bei der Rückkehr selbständig arbeitete und jetzt als Professor der Münchener Akademie die classicistische Richtung allein noch vertritt, sich aber der Technik der Oelmalerei doch mehr als die meisten Anderen bemächtigt hat. Seine religiösen Compositionen, wie eine Apotheose der Herzogin von Meiningen, eine Madonna u. a. m., besonders aber zahlreiche Cartons zu Glasgemälden zeichnen sich durch große Lieblichkeit bei strengem Stylgefühl aus, das aber bei ihm mit feinem Naturstudium gepaart ist. So leistet seine Zerstörung der Kaaba in Jerusalem durch Mohammed (Münchener Maximilianeum) in Bezug auf stimmungsvolles Colorit und feine Modellirung des Nackten immerhin mehr als die übrigen Bilder der Schule, während die Hochzeit des Alexander mit Roxane ebendort, sowie eine Madonna mit Engeln, eine Susanna, dann die vier Zeitalter u. a. m. allerdings an zu großer Süßigkeit der rosigen Farbe leiden. Davon sieht man nun bei seinen vortrefflichen Fresken nichts, wie denn sein „Lasset die Kleinen zu mir kommen" im Münchener Friedhof die beste ist unter all den vielen dort ausgeführten, und seine Bilder in der Kirche zu Weißenhorn nicht weniger gelobt werden. Wenn dieser so achtbare Künstler nicht den Ruf erreichte, den er verdient, so liegt das nicht am wenigsten daran, daß er keine hervorstechende Eigenthümlichkeit besitzt, die ihn leicht erkennen ließe.

Zu den Meistern, welche die modernen technischen Errungenschaften mit den stylistischen Principien der älteren Münchener Schule zu vereinigen trachteten, gehört auch Ludwig Thiersch, geb. 1825 in München. Erst Bildhauer bei Schwanthaler wie Kreling, ging er gleich diesem bald zur Malerei über unter der Leitung von Heß und Schnorr, dann im Anschluß an Cornelius, den er in Rom traf. Obwohl zahlreiche Kirchenbilder in

Athen, Petersburg und Wien, sowie vielfach in München und der Umgegend malend, gehören seine bedeutendsten Werke doch der Profanhistorie an. So ein Charon als Seelenführer, ein Bacchuszug u. a., endlich ein Alarich, der die Gesandten der Athenienser empfängt. Bei fast zu großer Leichtigkeit der Produktion ist ihm Stylgefühl und tüchtiges Können nicht abzusprechen, obwohl er noch weniger als Kreling und Müller die beiden Richtungen zu versöhnen vermag, da der geistige Gehalt, innere Ernst und die Strenge des Studiums, welche dieß allein vermöchten, ihm mehr als jenen abgeht.

Solcher Gediegenheit nähert sich Erich Correns aus Köln, geb. 1820, gest. 1877. Erst Lithograph, dann hochbegabter Porträtmaler, voll feiner Empfindung wie Geschmack und nur viel zu peinlicher Ausführung, zeigte er aber in einigen religiösen Bildern bei großer Formvollendung ein überaus liebenswürdiges und echtes Gefühl.

Steht nun diese, nur durch das Studium der classischen Kunst weiter gebildete Gruppe noch durchaus auf dem nationalen Boden, so zeigt den Einfluß der französischen Schule zuerst Karl Schorn, geb. zu Düsseldorf 1803, welcher erst Schüler des Cornelius in München, dann in Paris unter Gros und Ingres arbeitete. Nach längerem Aufenthalt dort und in Berlin kam er endlich 1845 wieder nach München, um mit einem Verhör der Wiedertäufer nach der Einnahme von Münster ein uns heute allerdings ganz unverständliches, nur durch den glücklichen Griff in einen ebenso interessanten als echt nationalen Stoff zu erklärendes Aufsehen zu machen. Darob übersah man sogar, daß die nüchterne Costüm- und Modellmalerei dieses Bildes an Verständniß des ganzen Zeitcharakters wie dessen der handelnden Personen, also an wahrhaft schöpferischem Talent, weit hinter den unendlich geistvolleren und eigenthümlicheren gleichzeitigen Arbeiten Lessing's zurück stand, so

daß man den Lärm jetzt absolut nicht mehr begreift, den diese nicht einmal zur Virtuosität gesteigerte französische Technik in München damals machte. Selbst Gallait's von einer so kerngesunden vaterländischen Gesinnung getragenes Bild leistete in Bezug auf Charakteristik wie malerischen Reiz weit mehr, während man die Lessing's und anderer deutscher Realisten jetzt noch mit tiefem Interesse betrachten wird. Diese Ueberschätzung in Folge seiner glücklichen Stoffwahl verschaffte dem Künstler aber sofort eine Professur an der Akademie und die Bestellung eines großen Gemäldes durch König Ludwig. Er wählte dazu die Sündfluth, gewiß der unglücklichste Gegenstand, auf den er hätte fallen können. Denn derselbe kann nur durch eine gewaltige Subjektivität wie die des Cornelius anziehend und erschütternd gemacht werden, am wenigsten aber durch einen schwächlichen Realisten, der gar keine Vorstellung von der damaligen Menschheit hatte und ebenso wenig den Muth, ihn wie Rubens in die unmittelbarste Gegenwart zu übertragen. Einförmig und doch verworren, ja talentlos componirt, sehr mittelmäßig ausgeführt wie das Bild ist, ohne eine einzige interessante Figur, bezeichnet es gleichwohl in der Pinakothek den Anfang einer neuen, der französirenden Periode in der Münchener Kunst. Schorn selber starb übrigens schon vor der Vollendung des Bildes, die ihm sein Schwager und Mitarbeiter Carl Piloty dann nothdürftig gab, sich dabei aber doch schon an Talent wie Können Schorn weit überlegen zeigte.

Weit besser kamen die nicht Historie in großem Styl anstrebenden Künstler, besonders die vielen durch Vernets Weltruf angezogenen Schlachtenmaler fort. So Alexander v. Kotzebue, der, 1815 in Königsberg als Sohn des Dichters geboren und im Petersburger Cadettenhaus zum Offizier erzogen, früh zur Malerei überging und bei seinem hervorragenden Talent sofort die Protection des Kaisers Nicolaus fand, als er 1844

mit einer Erstürmung Warschaus auftrat. Mit Aufträgen dieses Beschützers ging er 1846 nach Paris zu seiner weiteren Ausbildung und arbeitete dort unter Vernets Einfluß bis 1848. Vertrieben von der Revolution besuchte er erst Belgien und Holland, dann Italien und nahm endlich 1850 seinen Wohnsitz in München, wo er seither, mit großartigen Arbeiten für die russischen Kaiser fortwährend beschäftigt, blieb. Zuerst malte er die russischen Schlachten im siebenjährigen Kriege, dann die Suworoff's und Peter's des Großen, endlich den Feldzug von 1809 gegen Schweden. Wenige Künstler sind sich im Verlaufe einer vierzigjährigen Thätigkeit so gleich geblieben als er. Von der Schlacht bei Zorndorf, mit der er in München debutirte, bis zu dem Uebergang über den bothnischen Meerbusen, mit dem er seine in der Schlacht bei Pultawa gipfelnde Thätigkeit schloß, zeigt er immer dieselben Eigenschaften eines großen malerischen Talents, klare Exposition, reiche Erfindung von Episoden, sprühende Lebendigkeit und überaus geschickte Benutzung der Landschaft. Bei bedeutender coloristischer Begabung besitzt er überdieß vollkommenes Verständniß des russischen Armeecharakters, wo das Individuum nichts, der Befehlshaber alles gilt, und legt daher wenig Werth auf die Individualisirung der Einzelnen bei vortrefflicher Charakteristik des Ganzen, d. h. des unmittelbaren Vorganges. Zum Historienbild, das uns die tieferen Ursachen des Kampfes, des Sieges oder der Niederlage zeigte, sie in einzelnen Typen und Charakterfiguren ausprägte, schwingt er sich allerdings ebenso wenig auf als die Mehrzahl der übrigen modernen Schlachtenmaler.

Mehr zur historischen Auffassung mit einem starken Anflug von Romantik neigt sich Fedor Dietz, geb. in Neunstetten 1813. Erst in Carlsruhe bei Kuntz gebildet, kam er 1833 nach München, half Foltz bei seinen Bildern im Königsbau und machte dann schon 1835 durch das Feuer und die Lebendigkeit

Aufsehen, mit denen er sein Erstlingswerk, einen Tod Piccolomini's, auszustatten verstand. Bedeutend besser, d. h. weniger theatralisch und solider studirt ist der nun folgende Tod Pappenheim's 1836 und der Gustav Adolf's, obwohl auch hier die romantische Auffassung mit der modern realistischen in einem Conflicte bleibt, den er zeitlebens nicht zu überwinden vermochte. Er ging nun 1837 nach Paris, um unter Vernet zu studiren und malte dann, nach München 1840 zurückgekehrt, eine Reihe Bilder aus der badischen Kriegsgeschichte. Bei großer Lebendigkeit der Composition gelingt es ihm aber doch nicht, seinen Figuren hinreichende individuelle Wahrheit zu geben, er wird darum allzu leicht theatralisch, wie das sein 1857 entstandenes Hauptwerk, die Erstürmung von Heidelberg durch Melac (Galerie zu Carlsruhe) zeigt, das, französische Einflüsse mit Kaulbach'scher conventioneller Compositionsweise paarend, trotz talentvoller Episoden nicht recht zu befriedigen vermag. Er hat außerdem noch eine ganze Reihe Bilder gemalt, von denen eine Scene nach der Schlacht von Leipzig (1846), dann ein Blücher bei Caub die bedeutendsten sind, ohne daß das ruhelose Temperament des Künstlers ihnen durch gediegenere Durchbildung einen bleibenden Werth zu verleihen vermocht hätte. Glücklicher war er mit einer „nächtlichen Heerschau" Napoleon's nach Zedlitz's Gedicht, und einer Königin Eleonore an der Leiche Gustav Adolf's, die als romantisch phantastische Stimmungsbilder nicht ohne Bedeutung sind, da sie seinem Temperament mehr entsprachen. Ein ritterlicher Charakter voll Patriotismus, beschloß er rühmlich seine Laufbahn, nachdem er schon die Feldzüge von 1848—49 in Schleswig-Holstein als Freiwilliger mitgemacht, im deutsch-französischen Krieg von 1870 als Delegirter des Carlsruher Hülfscomités bei Dijon.

Auch Dietz' Landsmann, Alb. Gräfle, der 1839 von

München nach Paris gegangen, zeigt in all seinen Bildern diese französischen Einflüsse, so im bedeutendsten derselben, einem 1847 entstandenen Triumph Armin's im Teutoburger Walde. Die Revolution von 1848 führte ihn nach München zurück, wo er fortan fast nur noch Porträts im Geschmack Winterhalter's malte, dessen Mitarbeiter er in Paris lange Zeit gewesen war. Demselben in den vierziger Jahren so weit verbreiteten Zug nach Paris folgte auch der Verfasser dieses, Fr. Pecht, geb. 1814, der erst in München, dann dort 1839 in der Schule Delaroche's studirte, 1842 nach München zurückkehrte, einige romantische Genrebilder malte, dann in Norddeutschland und Italien, von 1854 an indeß wieder in München lebte. Durch eine Episode aus der Einnahme von Venedig 1849 bekannt geworden, malte er dann mehrere Bilder aus dem Leben Goethe's und Schiller's, Fresken im Maximilianeum und im Konstanzer Conciliumssaale, gab viele illustrirte Werke heraus, um sich zuletzt ganz kunstliterarischer Thätigkeit zu widmen. Als einen Vorläufer der heutigen Sittenbildmaler kann man dann R. Seb. Zimmermann, geb. 1815 in Hagenau, betrachten, der ebenfalls einige Jahre in Frankreich lebend um 1846 nach München kam und sofort zur Schilderung des Bauern- und Kleinbürgerlebens seiner Heimat überging, die er heute noch mit Erfolg betreibt. Ziemlich gleichzeitig mit ihm kam ein anderer Schüler des Delaroche, der Mainzer J. B. Berdellé, geb. 1814, gest. 1876, von Paris nach München. Stark von Rahl beeinflußt, hatte er sich vorzugsweise mythologischen und allegorischen Stoffen zugewendet, vier Jahreszeiten für Baron Sina, mythologische Bilder im Münchener Polytechnikum gemalt, ohne trotz ihrer schönen Auffassung und Colorirung irgend Eindruck damit beim Publikum machen zu können. Solche beharrliche Ungunst trieb ihn zuletzt in den Tod.

Diese bei der beginnenden Periode des Realismus so weit

verbreitete Manie, die vermeintlich in Deutschland nicht zu erlangende technische Ausbildung zu Paris oder Antwerpen suchen zu wollen, wo sie sich dann regelmäßig mit dem deutschen Naturell der Betreffenden nicht vertrug und so ein zwiespältiges Wesen bei ihnen hervorbrachte, hat nur ein paarmal zu besseren Resultaten geführt. So bei Louis v. Hagn, geb. 1820 in München, der seinem Aufenthalte in Paris zu Anfang der fünfziger Jahre eine sehr vortheilhafte Ausbildung seines großen coloristischen Talentes verdankte, die er zurückgekehrt in einer langen Reihe von meist der galanten Welt der Rococozeit entnommenen Sittenbildern bethätigte (Concert in der kgl. Pinakothek, ebenso in der Galerie Schak). Ohne das Individuelle je scharf zu betonen, giebt er doch den allgemeinen Charakter der Persönlichkeiten ebenso natürlich als angenehm wohlthuend wieder, leistet besonders aber nach der coloristischen Seite hin meist Ausgezeichnetes. In neuerer Zeit hat sich der Künstler dem italienischen Leben zugewandt und ihm verschiedene Klosterscenen, dann besonders eine Audienz beim Papst Leo XIII., voll Lebendigkeit und feiner farbiger Wirkung, verdankt.

Schon weit größere Wucht besitzt unter diesen französisch gebildeten und romantisch angehauchten Coloristen Victor Müller, geb. in Frankfurt 1829, gest. in München 1871. Erst am Städel'schen Institut gebildet, ging er 1849 nach Antwerpen, vertauschte es aber bald mit Paris und Couturé's Atelier, um sich indeß nach kurzer Zeit an Courbet anzuschließen, der seinem ganzen Wesen weit mehr entsprach und dessen solidere, Künsteleien verschmähende, alles in pastosem Auftrag herstellende Technik nach Deutschland verpflanzt zu haben sein unbestrittenes Verdienst bleiben muß. Er war schon 1858 nach Frankfurt zurückgekehrt, wo ein Faust auf dem abendlichen Spaziergang mit Wagner, dann eine schlafende Waldnymphe, endlich Hero und Leander, sichtlich sehr stark von Delacroix

inspirirt, durch ihre große und freie Auffassung, coloristische Energie und stimmungsvolle Ausführung von einem bedeutenden Talente Zeugniß ablegten, das sich indeß noch keineswegs zu voller Selbständigkeit durchgerungen, obwohl besonders das letztere Bild eine Wucht und eine grandiose Schönheit der Linienführung zeigt, die zu der fast abschreckenden Individualisirung der Charaktere in einem merkwürdigen Gegensatz stehen. Nunmehr siedelte er 1864 nach München über, auf dessen jüngere Künstler er bald einen unbestreitbaren Einfluß gewann. Es entstanden da erst ein paar Bilder aus der Geschichte Hartmann's von Kronenberg, dann eine Reihe Scenen aus Shakespeare'schen Stücken, so Hamlet am Kirchhof voll stimmungsvoll poetischer Auffassung, Ophelia, weniger gelungen, endlich Romeo und Julia in der Balkonscene, in ihrer vortrefflichen Charakteristik wie wunderbaren Gewalt der Farbe wohl die besten seiner in jener Zeit epochemachenden Leistungen, denen jetzt nur leider der Tod ein zu frühes Ziel setzte.

Wir kommen nunmehr zum weitaus bedeutendsten Vertreter dieser französisch-belgischen Einflüsse auf die deutsche oder doch die Münchener Kunst.

Carl v. Piloty hat durch sein großes technisches Geschick sowohl als noch mehr durch seine Charaktereigenschaften drei Jahrzehnte lang einen so großen Einfluß auf diese Münchener Kunst ausgeübt, indem er durch seine eigenen Produktionen und noch mehr durch die Stiftung seiner großen Schule dem Realismus dort erst zum vollkommenen Siege verhalf, daß man seiner Erscheinung schon eine genauere Betrachtung widmen muß.

Die Familie Piloty's stammt aus Italien und sein Großvater war mit Carl Theodor aus der Pfalz nach München gekommen. Dort bildete sich der ungewöhnlich begabte Sohn desselben zu einem vortrefflichen Zeichner und Lithographen aus, der bald zusammen mit Strixner, dann mit Löhle die Münchener

Galerie in ausgezeichneten Nachbildungen publicirte. Speziell Rubens ist wohl nie mit solchem Verständniß in Lithographie wiedergegeben worden. Er vermittelte dasselbe auch alsbald seinem am 1. October 1826 geborenen ältesten Sohne, unserem Carl Piloty, der ebenso ernst, ja düster und schweigsam, als der Vater heiter und leichtblütig, doch noch einen sehr starken Bestandtheil glühend leidenschaftlichen italienischen Temperaments nie verleugnen konnte. Von allem Anfange an nur für Kunst Neigung und Interesse zeigend, und in dieser Richtung aus allen Kräften gefördert vom Vater, verschaffte ihm dieser vorab den unschätzbaren Vortheil, schon im zwölften Jahre die Akademie besuchen zu können. Den dort sehr ungenügend geleiteten Unterricht supplirte er dann mit solcher Einsicht, daß der Sohn gleich den alten Meistern bereits hunderte von Aktmodellen gezeichnet, den menschlichen Körper genau kennen gelernt und sich zu einem vortrefflichen Zeichner ausgebildet hatte in einem Alter, wo Dank unserem unsinnigen, auf die Abstumpfung der Sinne und die Unterdrückung aller technischen Fertigkeiten wie eigens berechneten Erziehungssystem, die meisten Anderen kaum erst anfangen. Er ward also gleich hier genau für die Rolle vorbereitet, die er später in der Münchener Kunst einnehmen sollte: als derjenige, der sie von den schweren Mängeln der Cornelianischen Schule durch ein gründlicheres Studium der Natur und der Technik befreite. Ehrgeizig und hochstrebend, von ungewöhnlicher Energie des Charakters, ergänzte er wie alle bedeutenden Künstler die Lücken seiner Bildung bald mit Leichtigkeit durch Lectüre in den Nebenstunden, wo ihn dann Schiller und der dreißigjährige Krieg besonders beschäftigten. Fortwährend die Alten studirend, hatte er schon das jüngste Gericht des Rubens copirt, sich überhaupt schon eine bedeutende Uebung im Malen verschafft, ja selbst die größten Erwartungen erregt durch einen frei und malerisch behandelten Cola de Rienzi, als der

Vater plötzlich starb. Der Sechzehnjährige ward dadurch zur Uebernahme des lithographischen Geschäftes desselben genöthigt, da auf ihm die Subsistenz der Familie beruhte. Sechs Jahre lang führte er diese Leitung fort und konnte nur Abends seine innere Welt gestalten. Indeß wirkte das beständige Studium der alten Meister, zu welchem ihn die Nachbildung ihrer Werke nöthigte, doch sehr vortheilhaft auf seinen Geschmack und bei der Ueberwachung der vielen Arbeiter bildete er sein auffallendes Lehrtalent aus. Um diese Zeit versetzte ihn die eben stattfindende Ausstellung von Gallait's Carl V. in fieberhafte Aufregung durch ihre coloristische Pracht und bestimmte seine Richtung nicht weniger als die vieler Anderer. Nun wurde auch Schorn an der Akademie angestellt, ja bald sein Schwager und Lehrer, den er indeß sehr rasch überflügelte. Schon um 1847 wanderte er zuerst nach Venedig, das er fortan fast jedes Jahr besuchte, um dort mit Entzücken Paul Veronese zu studiren, dessen vor allem auf malerischen Reiz gerichtete Tendenz ihm am sympathischsten war. Später zogen ihn indeß besonders die spanischen und neapolitanischen Naturalisten, vorab Ribera, an. Die eigentliche Lehrmeisterin blieb ihm aber doch die Natur, obwohl oder weil ihm die Originalität in dem Maße versagt war, daß man bei jedem seiner nach Emancipation von der Lithographie jetzt rasch aufeinander folgenden Bilder sieht, was ihn gerade von alten und modernen Meistern am meisten beschäftigte. Es zeigte sich das alsbald bei seinem Erstling, badenden Mädchen, die er ganz im Geschmacke Aug. Riedel's malte. Die Beobachtung eines Sonnlichteffektes im Zimmer seiner durch die Niederkunft todtkranken Schwester gab ihm Veranlassung zum zweiten Bild, der „Wöchnerin“; beide sind liebenswürdig und anspruchslos natürlich empfunden, wenn auch ohne ausgesprochene Individualität bei bereits hervorragender technischer Tüchtigkeit. Ein Aufenthalt in Leipzig ergiebt dann

als Frucht eine Anzahl Porträts und die Bekanntschaft mit der Dresdener Galerie, wo Velazquez sein Ideal wird. Zurückgekehrt malt er seines sterbenden Schwagers Sündfluth fertig und gewöhnt sich dabei wenigstens an die Behandlung großer Bilder. Um diese Zeit besuchte er auch zum ersten Male Paris und Brüssel, ohne indeß länger zu verweilen, lernte aber doch die französische und belgische Kunst kennen, die ihm offenbar einen großen Eindruck machten.

Ebenfalls einem Vorfalle in der Familie seiner Schwester verdankte er jetzt das rasch berühmt gewordene Bild der „Amme". Das Colorit desselben zeigt bereits den Einfluß seiner damaligen Vorbilder, der Spanier und ihres schwärzlichen gedämpften Tones, die Zeichnung, nicht minder die Gewöhnung an edlere und größere Formen, wie eine feine und pietätvolle Beobachtung der Natur. Die Empfindung aber offenbart eine Innigkeit und Wärme, die seinen großen Erfolg wohl erklären, ja rechtfertigen. Er veranlaßte, daß König Max dem jungen Meister jetzt den Auftrag zu einem in lebensgroßen Figuren auszuführenden Bilde gab, das die „Stiftung der Liga durch Kurfürst Maximilian" darstellen sollte. Allerdings kam hier Piloty durchaus nicht über die bisherige theatralische Compositionsweise der Schule hinaus und würden Kaulbach, Foltz oder Kreling das Bild genau ebenso conventionell akademisch componirt haben. Bei Piloty lag das offenbar mit an seinem totalen Mangel genügender Lebenserfahrung. Wo hätte er denn lernen sollen, wie es in der Welt hergeht? Ein Schiller, der schon früh bei seinem Herzog und dessen Franziska, dann in Mannheim die reichste Schule der Weltkenntniß fand, und sie im Fiesko wie in Kabale und Liebe verwerthete, mußte doch noch den Weimarschen Hof, Dresden und die österreichische Armee kennen lernen, ehe er seinen Wallenstein schreiben konnte; Piloty mangelte das Alles. Dafür zeigte sich doch ein Fortschritt in der technischen Ausführung, die Piloty

seiner wenig Eigenthümlichkeit der Auffassung zeigenden Composition gab. Abgesehen vom falschen Pathos der Hauptpersonen, das nur zu genau bewies, wie der einsam an der Staffelei aufgewachsene Künstler seine Vorstellungen von der Welt höchstens auf dem Theater geholt hatte, so waren doch wenigstens die einzelnen Figuren voll individuellen Lebens, tüchtig gezeichnet und gemalt, der Zeitcharakter in der Costümirung immerhin genauer getroffen als es bisher geschehen. Dabei ist der Ton des Ganzen von überraschender Energie, die Bemächtigung des Helldunkels eine solche, wie sie bis dahin noch nie gelungen, so daß nach all diesen Seiten des technischen Vermögens hin das Bild unzweifelhaft einen Fortschritt darstellt. Daß der Künstler hier fast nur Bayern darzustellen hatte, gab seinem Bilde wenigstens jene lokale Färbung, die für realistische Auffassung unerläßlich ist. Das schemenhafte, unplastische Wesen, was die Figuren der Vorgänger niemals loswurden, ist hier ganz verschwunden; sind es auch meistens verkleidete Maler, die als Pappenheimer und herzogliche Räthe oder Kirchenfürsten funktioniren, so sind es doch lebendige Menschen, keine platten Gespenster. Ueberall sieht man ein bestimmtes Individuum als Grundlage, das durch seine individuelle Wahrheit jene der zu theatralischen Composition wenigstens theilweise ersetzt.

Der Liga folgte 1856 der „Seni vor Wallenstein's Leiche", der wohl den Höhenpunkt der technischen Leistungen des Künstlers bezeichnet. Allerdings ist auch hier die äußere Wahrheit größer als die innere, die Reminiscenz an den Duc de Guise von Delaroche einerseits und die Gallait'sche „Schützengilde vor den Leichen Egmont's und Horn" andererseits, ist unverkennbar. Dafür hat das Bild eine Kraft und selbst Originalität der coloristischen Stimmung, eine zwingende Wucht und Gewalt, die wenn nicht über Delaroche, doch über Gallait weit hinausgeht und die Piloty selber allerdings auch nie wieder erreicht hat.

Er ward nun der anerkannte Führer der Realisten, Professor an der Akademie, und die Schüler strömten ihm von allen Seiten zu, nachdem man alsbald die Entdeckung machte, daß er ein vortrefflicher Lehrer sei, der nicht blos das besser als alle gelernt hatte, was man allein lehren kann, sondern auch das eigene Feuer anderen einzuflößen verstand. Endlich hatte er sich seine Technik, seine künstlerische Sprache selber erzeugt, sie nicht in fremden Schulen nur angelernt bekommen. Von wahllosen Naturalismus weit entfernt, strebte er immer nach edler und großer Auffassung der Form und Farbe. Hier kam ihm das gründliche Studium der Alten, das er vor seinen Zeitgenossen voraus hatte, gar sehr zu Statten.

Er malte nun eine Reihe kleinerer Bilder aus dem dreißigjährigen Kriege, die wohl einigen Fortschritt im Verständniß der Zeit und ihrer Träger zeigen, ohne indeß doch eigentlich hervorragend zu sein. So Tilly vor der Schlacht am Weißen Berg der Predigt eines Kapuziners zuhörend, Seni erschreckt zum Wegschleppen von Wallenstein's Leiche kommend, Wallenstein krank in der Sänfte auf dem Wege nach Eger an einem Kirchhof vorbeipassirend, alles Scenen, die seither an Wahrheit wie Originalität allerdings oft überboten wurden. Ebenso haben einige Gemälde für die Façade des Maximilianeums wenig Interesse, weil dem Künstler das Schaffen von historischen Charakteren doch viel schwerer ward als die Erreichung malerischen Reizes. Einmal ist es ihm aber doch auffallend gelungen, als er 1858 nach Rom ziehend in Florenz auf die Darstellung des Nero und der ersten Christen gerieth, und die Composition dort gleich so entwarf, wie er sie später gemalt hat. Hier erleichterte ihm sein italienisches Naturell sowohl als das in Europa herrschende Empire das Verständniß jener Zeit. Das Bild zeigt den rosenbekränzten Kaiser mit seinem Gefolge am frühen Morgen nach durchschwelgter Nacht den Brand Roms betrachtend

und dabei gleichgültig an den Leichen verbrannter Christen vorbeischreitend. Ganz konnte freilich Piloty die Schwierigkeiten am allerwenigsten überwinden, die gerade seine naturalistische Behandlung solcher Stoffe ihm nothwendig in den Weg legen mußte. Ist es doch nahezu eine Unmöglichkeit, fremde Nationen und entlegene Zeiten nur halbwegs glaubwürdig und überzeugend zu schildern! Die classische Kunst aller Perioden, Raphael wie Dürer, Paul Veronese oder Rubens, umgehen dieselbe einfach dadurch, daß sie die Schilderung mit gesundem Instinkt mitten in's eigene Volk und seine Gegenwart verlegen, woran kein Mensch Anstoß nahm. Genirte es ja noch Niemanden zu Ludwig XIV. Zeit, wenn man Julius Cäsar in der Allongeperrücke und die Cassandra im Reifrock auftreten ließ. Aber verträgt es unsere modern-realistische Anschauung selbst an den trojanischen Helden des Cornelius ganz gut, daß sie mehr Deutschen oder modernen Römern als alten Griechen gleichen, weil sie so gewaltige Figuren sind und nichts um sie herum an die gemeine Wirklichkeit erinnert, so stört die Nichtübereinstimmung mit derselben bei Piloty weit mehr. Dennoch gelang es ihm mit Hülfe der herrlichen antiken Büsten wenigstens den Nero selber sehr glücklich zu gestalten und auch für die ihn begrüßenden römischen Quiriten fand er im heutigen römischen Pöbel einige genügend gute Figuren. Schon weniger können die gemordeten Christen und am allerwenigsten das Gefolge des Kaisers befriedigen. Dennoch macht das Bild einen gewaltigen Eindruck, der noch viel größer wäre, wenn nicht, genau wie bei Leys und Alma Tadema, die Accessorien so viel besser wären als die Hauptsache, ein Fehler, dem Paul Veronese und Rubens ebenso bewußt aus dem Wege gehen als Raphael selber.

Fällt nun auch hier wie bei den meisten Piloty'schen Bildern die pessimistische Weltanschauung auf, die sich in denselben ausspricht, so unterscheidet sie sich doch gründlich von der seiner

französischen Vorbilder dadurch, daß bei ihm das Große, Edle und Schöne zwar mißhandelt wird oder untergeht, aber doch als vorhanden gezeigt, als solches geschildert, uns keineswegs jeder Glaube an seine Existenz höhnisch geraubt wird. — Dieser feste Glaube an alles Hohe und Große, der ideale Zug unterscheidet Piloty gründlich von den französischen und spanischen Naturalisten und läßt ihn auch die eigene Subjektivität oft theatralisch erscheinen, so beleidigt er doch nie so cynisch unser Gefühl wie die Gérôme und andere Maler des Kaiserreichs oder der Republik.

Das theatralische Element tritt nun freilich noch viel mehr in den später entstehenden Bildern heraus, so dem „Columbus, der Land sieht“, „Galilei, der im Gefängniß den Kreislauf eines Sonnenstrahls betrachtet“, „die Kreuzfahrer in Jerusalem, die zum heiligen Grab ziehen“ u. a. m., wo uns der Künstler weder an die einen noch an die andern glauben zu machen vermag. Auch der 1867 entstandene Tod Cäsar's ist so weit entfernt von der Kraft und dem soliden Impasto der frühesten Arbeiten als von ihrer schlichten Wahrheit. Brillante Stoff- und Modellmalerei muß die tiefere Charakteristik ebenso bei der 1869 entstandenen Maria Stuart, die der Vorlesung ihres Todesurtheils zuhört, ersetzen wie beim Winterkönig, der die Nachricht von der verlornen Schlacht am Weißen Berg auf einem Hoffeste erhält. Sind das alles Costümbilder, wo es dem Künstler vor Allem um malerischen Reiz zu thun war, was ja auch sein Recht hat, so wünschte man doch alsbald, daß dann der Gegenstand weniger anspruchsvoll wäre, da man beim Untergang einer Fürstin gewiß nicht an ihre Toilette erinnert werden will. Einen glücklicheren Anlauf nimmt Piloty bei dem 1873 vollendeten, aber viel früher concipirten „Triumph des Germanicus“, wo die gefangen vorübergeführte und durch die Hoheit ihrer Erscheinung alles besiegende Thusnelda die Hauptperson ist

Ihr stolzes, ungebrochenes, reines Wesen gegenüber der verfaulten römischen Welt ist gut charakterisirt; leider bleibt die Schilderung der letzteren wie der des gefangenen Gefolges der Fürstin weit hinter früheren Leistungen zurück, geräth immer wieder in's Theatralische. Dabei steht das der Stimmung entbehrende Colorit in fast unbegreiflichem Contrast zu dem in dieser Beziehung nahezu classischen des Seni und kann nur durch die jetzt immer stärker auftretende Kränklichkeit des Meisters wie seine Ueberhäufung mit Amtsgeschäften erklärt werden. Der Thusnelda folgte die von Heinrich VIII. eben zum Tode verdammte Anna Boleyn, die an denselben Fehlern noch mehr leidet, obwohl hier wenigstens der König immerhin besser individualisirt erscheint.

Der nach Kaulbach's Tode zum Direktor der Akademie ernannte Künstler nahm sich jetzt, trotz seiner immer mehr schwindenden Gesundheit, noch einmal mit dämonischer Willenskraft zu einer gewaltigen Leistung zusammen, die der mehr formalen Art seines Talentes besser angepaßt, immerhin zu den bedeutenderen unserer Zeit in Deutschland gezählt werden muß. Es ist das Münchener Rathhausbild, welches nach Art des Delaroche'schen Hemicycle eine Art Pantheon aller berühmten Bürger oder doch Bewohner der Stadt bis zu Anfang dieses Jahrhunderts in feierlicher Versammlung zeigt, wie ihnen die von Kunst und Wissenschaft, Handel und Industrie u. s. w. umgebene Munichia Kränze austheilt. Bis auf die ihrer bekannten kräftigen Gesundheit und Naturfrische wenig entsprechende Gestalt der Göttin selber, sind hier die meisten Figuren glücklich und ansprechend mit einem gesunden Verständniß ihres Wesens dargestellt, wie man es eben nur für die eigenen Landsleute, für Fremde aber niemals hat. So mag man denn gerne vor dem farbigen und stattlichen Bilde weilen, da die Dargestellten dem Künstler doch alle vertraut und verständlich waren und es darum

auch dem Beschauer sofort werden. Ist des Künstlers Talent für solche Ceremonienbilder mit ihrer costümlichen Pracht vorzugsweise geeignet, so konnte ihm ebendeßhalb das nun folgende Werk „Die Girondisten“, auf dem Karren zum Richtplatz geführt und vom Pariser Pöbel verhöhnt, weniger gelingen. Wenn nichts gewisser ist, als daß man in München ebensowenig glaubwürdige Pariser malen kann wie an der Seine Münchener, was die an gesundem Menschenverstand reicheren Franzosen glücklicherweise auch nie versuchen, so kann man sich denn auch denken, daß das Piloty unmöglich gelingen konnte, der Paris nie anders als vorübergehend gesehen und der, wie seine Porträts zeigen, für das Individuelle überhaupt kein hervorragendes Talent besitzt. Tief und wahrhaftig empfundene Charaktere zu schaffen, wie ein Dürer oder Holbein, ist überhaupt nicht die starke Seite der modernen deutschen Historienmalerei gewesen bis heute, weder der idealisirenden noch der realistischen, hier stehen Cornelius und Menzel immer noch ziemlich allein. Piloty aber war am allerwenigsten geeignet, gerade diese Lücke auszufüllen. Das sollte sich jetzt alsbald in seinem früh schon componirten aber nach langer Krankheit erst um 1881 fertig gewordenen Bilde der klugen und törichten Jungfrauen zeigen, wo die einen wie die anderen des rechten Lebens entbehren, da er, statt echte Münchnerinnen aus ihnen zu machen, wie ein Dürer gethan hätte, sich die erdenklichste Mühe gab, sie durch Costüm u. s. w. uns möglichst fern zu rücken. So ist denn das Ganze trotz des daran gewendeten malerischen Talentes doch ein kalt akademisches Produkt ohne rechte Lebenskraft geblieben. Sie fehlt ebenso dem neuesten, einer todt in einem Gewölbe des Colosseums daliegenden, von den Bestien zerrissenen Märtyrerin, vor deren Leiche ein vornehmer junger Römer bedauernd steht. Die bloße Aufzeichnung all dieser so ungeheuer verschiedenen, von der Römerzeit bis in die intimste Gegenwart reichenden

Stoffe zeigt uns aber auch, wo der eigentliche Fehler dieser Historienmalerei liegt: am Mangel eines idealen Gehalts. Diesen lieferte bei den Alten der christliche Glaube, bei den gesunden Modernen wie Delaroche, Matejko, Menzel, Janßen, Werner oder Defregger die Begeisterung für die vaterländische Geschichte. — Piloty's Griff in die Fäulniß der römischen Kaiserperiode konnte ihm das nicht ersetzen, und ebenso wenig das unruhige Herumfahren in englischen und französischen Historien oder die Symbolisirung der biblischen. Darum sind seine Genrebilder seine besten geblieben, weil er da eine Welt schildert, die er genau kannte.

Ist diese falsche Richtung längst überholt, so darf man doch nicht die Augen davor verschließen, daß Piloty das, was er seiner ganzen Anlage nach der deutschen Kunst leisten konnte, auch ganz und voll geleistet hat. Das eigentlich schöpferische seines Talents lag ja niemals in der originellen Erfindung, sondern im technischen Geschick, im Können. Durch ihn kam die Münchener Kunst doch endlich aus der trostlosen Pfuscherei heraus und lernte eine Hand, einen Fuß, einen Stiefel ordentlich malen. Verspricht die erste Hälfte dieses Künstlerlebens allerdings mehr als die zweite hält, so theilt sie dieses Loos mit der ungeheuren Mehrzahl aller anderen, ganz besonders im Deutschland der romantischen Periode. Daß man da aber endlich doch wieder dahin kam, den Dingen auch durch die bloße Form der Darstellung einen selbständigen, echt malerischen Reiz zu geben und sie so zu bleibender Bedeutung zu bringen, ohne dieselbe vom „Gedanken“, von der „Auffassung“ und anderen Versprechungen, die nie gehalten wurden, borgen zu müssen, das ist nicht am wenigsten sein Verdienst, das ihn freilich mehr zum Akademiedirektor als zum Reformator qualificirte.

Die glänzenden Erfolge, welche Piloty beim ersten Auftauchen seiner Werke davon trug, ließen es zunächst beinahe

übersehen, daß neben ihm eine ganze Reihe zum Theil hochbegabter Künstler ganz ähnlichen Tendenzen huldigte und das Ueberwiegen der realistischen Richtung unter allen Umständen herbeigeführt hätte, während sie sich von fremden Einflüssen sogar weit freier erhielten als er. Zu den begabtesten derselben zählte Freiherr Arthur von Ramberg, geb. in Wien 1819, gest. 1875, Neffe des bekannten hannoverischen Hofmalers, der zu Anfang des Jahrhunderts alle Taschenbücher Deutschlands mit seinen Watteau und Chodowiecki verzuckernden Compositionen füllte. Wenn die so häufige Vererbung des Talents in den bildenden Künsten noch eines Beleges bedürfte, so würde ihn Ramberg jedenfalls geliefert haben, da die Art des Neffen so genau der des Onkels entsprach, daß man die kleinen geistvollen Handzeichnungen, durch die der Erstere zuerst auf sein Talent aufmerksam machte, sehr leicht mit den reizend frischen und der Natur abgelauschten des Letzteren verwechseln konnte, von deren Grazie die elenden Stiche jener Zeit kaum eine Ahnung geben. — An Originalität, Schärfe und Schnelligkeit der Beobachtung, Reichthum der Erfindung, Geschmack und Schönheitssinn, Leichtigkeit des Schaffens war denn auch Ramberg all seinen Mitstrebenden überlegen, ihm fehlte aber jene eiserne Willenskraft, jene Fähigkeit der Concentration und die Gluth der Empfindung, die Piloty so große Erfolge verschafft haben. Vor allem aber die frühe Aneignung des Handwerks der Kunst, da er, zum Diplomaten bestimmt, erst spät zum Malen kam. Indeß verschaffte ihm das doch den unschätzbaren Vortheil, das Leben der höheren Stände genau kennen zu lernen, das er später mit so viel Grazie schildern sollte. Erst in die Schule Hübner's in Dresden eingetreten, erweckte er rasch die größten Hoffnungen, nahm sich sofort Schwind zum Muster und malte einige romantische Märchenscenen und Historienbilder in dessen Geschmack. Um dem Meister näher zu sein, vertauschte er 1850 Dresden mit München,

wo er alsbald durch einige Bilder voll feinen Humors großes Aufsehen machte. So erst die „Rückkehr vom Maskenball“, bei der ein junger Elegant sein Zimmer erbrochen und total ausgeleert findet, dann ein bäuerliches Liebespaar am Brunnen, die Stadtfräulein im Gebirg, der Hofmeister, der seine fürstlichen Zöglinge auf staubiger Straße vor sich hertreibt, während diese mit stillem Neid dem Jubel der Bauernkinder auf der blumigen Wiese nebenan zusehen, das Verstecken einer köstlichen Bauerndirne in der Stube vor dem Geliebten am Fenster u. a. m. Ueberall zeigt er da ein feines Naturstudium, das der cornelianischen Schule durchaus abging. Später folgte, angeregt durch den Beifall, den seine Schilderungen der höheren Stände fanden, die „Begegnung“, die eine köstliche Blondine in ihrem eleganten Kahn auf einsamem Gebirgssee mit dem Geliebten im Einbaum hat u. a. m., was durch den Kupferstich eine ungeheure Verbreitung gewann, welche diese mit unendlicher Naturfrische den größten Schönheitssinn verbindenden, direct aus dem heutigen Leben gegriffenen und doch durch ihren idealen Zauber hoch über alle Trivialität erhabenen kleinen Meisterwerke wohl verdienten. Inzwischen ward das Talent des Künstlers bald vorzugsweise durch Illustrationen unserer Classiker in Anspruch genommen, wo er nunmehr seine größte Stärke entwickelte. Schon in Dresden hatte er in solchen für Auerbach's und Nieritz' Volkskalender u. a. erfolgreich mit Ludwig Richter und Schwind gewetteifert, jetzt entstanden von 1856 an die Charaktere zu Schiller's Werken in der mit Pecht zusammen illustrirten „Schiller-Galerie“, dann eine Reihe überaus anmuthiger Compositionen zur Cotta'schen Jubiläumsausgabe der Schiller'schen Gedichte, wo er sich zumal in die Zopfzeit mit einer Feinheit hineinlebte, die kaum je wieder erreicht ward, da der sonst so launenhafte Charakter bei all seinen Arbeiten mit einer künstlerischen Gewissenhaftigkeit verfuhr, die nicht größer gedacht

werden kann. Ueberhaupt fand er sich bald mit dem größten Geschick in den specifischen Charakter jedweder Zeit hinein, so lange die Vorwürfe nicht über die leichte Anmuth und Schalkhaftigkeit, die seine eigentliche Stärke sind, hinausgingen. War die Verherrlichung der Frauen das Feld, auf dem er sich mit dem meisten Glück bewegte, so bewies er nach seiner Berufung zur Weimarer Kunstschule 1860 durch ein dort ausgeführtes colossales Oelbild für das Münchener Maximilianeum, welches den „Hofhalt Kaiser Friedrich's II. in Palermo" darstellt, daß er den größten Aufgaben gewachsen war, wenn sie innerhalb der Sphäre seines dem eigentlichen dramatischen Leben, ja jeder Vertiefung abgeneigten Talents lagen. Das Bild gehört zu den unbedingt besten der Sammlung, ist in eminentem Sinne national und originell, voll von einer bezaubernden Anmuth. Dabei ist die Charakteristik der verschiedenen Nationen, so der den Hofstaat bildenden Deutschen und Italiener, wie der Orientalen, von denen eine Gesandtschaft dem Kaiser Geschenke bringt, von großer Schärfe, die Einzelcharaktere sind trefflich individualisirt, das Ganze aber erinnert in seiner schlanken Grazie an die Frührenaissance, wie Ramberg denn hier auch durchaus als Vorläufer des Makart sich ankündigt, wenn er auch dessen Lebensgefühl, geniale Leichtigkeit und Sinn für große Form noch nicht besitzt. Das Bild veranlaßte seine Berufung an die Münchener Akademie 1866, wo er bald neben Piloty die größte Schule bildete. Jetzt vollendete er auch das Hauptwerk seines Lebens, die berühmten Illustrationen zu Hermann und Dorothea, die eine unermeßliche Verbreitung fanden, durch die stylvolle Schönheit, die er der Dorothea und die frappante Wahrheit, die er den übrigen Gestalten des volksthümlichsten aller Goethe'schen Gedichte zu verleihen wußte. Allerdings behält diese Schönheit etwas Modernes und ist nicht mit der vollen Tiefe der Empfindung oder jenem keuschen Zauber gepaart wie

bei Goethe, aber wer dürfte hoffen, diesen Heros zu erreichen? Ramberg wenigstens kommt bei aller Anmuth seiner Figuren doch aus der Salonatmosphäre, in der er geboren und erzogen war, so wenig hinaus als selbst Schwind, der das Almanachartige ja auch nie ganz los wird. Einstweilen ist aber Niemand unseren classischen Dichtern näher gekommen als er.

In München entstanden nun von Oelbildern noch einige weitere Liebesscenen im Geschmack der früheren, so „Lotte am Stickrahmen", Werther im Schatten neben ihr, dann ein Liebespaar im Grünen, die Einladung zur Kahnfahrt u. a. m. Es folgten die den Pendant zu Hermann und Dorothea bildenden Illustrationen zu Vossen's Luise, wo er sich ebenso gut der Schilderung des norddeutschen Landlebens gewachsen zeigte als bei Hermann und Dorothea der süddeutschen Kleinstädterei. Seine größte künstlerische Eigenschaft, die schalkhafte Anmuth, zeigt er auch in seinem letzten 1873 entstandenen Oelbild, einer musikalischen Unterhaltung im Geschmack der Terborch und Netscher, wo er sogar in der Malerei der Gediegenheit beider Meister auffallend nahe kommt, sie an feinem Humor aber jedenfalls übertrifft (Neue Pinakothek). Leider raffte ihn nunmehr der Tod in einem Alter weg, wo er der deutschen Kunst noch gar vieles zu leisten fähig gewesen wäre. Denn das unterscheidet ihn gründlich von seinen Zeitgenossen, daß fremde Einflüsse und Vorbilder bei ihm nirgends nachzuweisen sind, es wäre denn das Studium der Kunst der italienischen Renaissance überhaupt, die er übrigens nie näher kennen gelernt hat, so wenig als die französische, und dadurch gerade ein schlagendes Beispiel wird, daß sich die Originalität am ehesten auf dem eigenen heimischen Boden entwickelt.

Ein realistisches Talent anderer Art gelangt in dieser Zeit nach 1848 auch zu größerer Bedeutung: Franz Adam, geb. 1815, Sohn des Albrecht Adam und Schüler seines Vaters,

an dessen Bildern aus dem italienischen Feldzug von 1848 und 49 wie den gleichzeitigen ungarischen und holsteinischen ihm jedenfalls der größere Theil der oft vortrefflich erfundenen Einzelheiten gehört. Er hatte als Pferdemaler angefangen und schon lange für seinen Vater gearbeitet, ehe jene Feldzüge demselben neue große Aufgaben in Fülle zuwiesen. Noch 1849 begab er sich in's Hauptquartier Radetzky's, um Studien zu machen, wohnte der Belagerung von Venedig und später 1859 der Schlacht von Solferino bei, lernte also den Krieg aus eigener Anschauung kennen. Mit der raschesten Auffassung und dem schärfsten Gedächtniß für alles Individuelle begabt, hat ihn das zu einer Reihe von in ihrer nüchternen Art vortrefflichen Schlachtenbildern geführt, die, ohne aus den von Peter Heß und seinem eigenen Vater gezogenen Grenzen hinauszugehen, doch beide an scharfer Charakteristik und dramatischer Lebendigkeit entschieden übertreffen, wenigstens ihre späteren Arbeiten. Er hat auch einige lebensgroße Reiterporträts vortrefflich gemalt, so 1843 Feldmarschall Wrede, 1859 Radetzky und den Kaiser Franz Joseph für das Arsenal in Wien. Seine Hauptarbeiten sind das nach den Zeichnungen seines Vaters und Bruders Eugen lithographirte Werk über den italienischen Feldzug von 1848 und 49, das den besten französischen von Raffé u. a. sehr wohl an die Seite zu setzen ist; dann 1859 eine Scene hinter der Linie der bei Solferino kämpfenden Oesterreicher, wo man den Rückzug der Verwundeten und das Vorstürzen neuer Truppen in den Kampf mit außerordentlicher, fast entsetzlicher Wahrheit geschildert findet. Es folgte die berühmte Attaque der französischen Cavallerie auf die deutsche Infanterie bei Floing während der Schlacht von Sedan, durch die scharfe Charakteristik beider Theile und die ungeheure Lebendigkeit jedenfalls die Krone seiner Leistungen und eines der besten Werke der zeitgenössischen Schlachtenmalerei überhaupt

(im Besitz des Herzogs von Meiningen und für die Nationalgalerie verändert wiederholt). Endlich die Erstürmung des Bahndammes bei Orleans durch die Bayern (Neue Pinakothek). Adam excellirt in der Schilderung des Handgemenges, deß gemeinen Soldaten bis zum Subalternoffizier; höher hinauf, zu eigentlichen Charakterbildern, oder gar zur Schilderung der moralischen Factoren des Kampfes hat sich der nüchterne Realist, den nur das animalische Leben, der dramatische Vorgang fesselt, nie verstiegen. Leider ist sein ausgezeichnetes Talent auch nie dafür in Anspruch genommen worden, wie denn der mesquine Charakter unserer Schlachtenmalerei nur zum kleineren Theil seine oder anderer Künstler Schuld, zum weitaus größeren die der Besteller ist. Schlecht gefördert wie er es meistens war, hat er auch des Brodes halber eine Menge Pferdebilder, Pußtenscenen u. dgl. gemalt, aus denen man aber die Bedeutung seines großen Talentes, dem nur die Hoheit des Sinnes fehlt, selbstverständlich nicht sehen kann.

Immerhin etwas darüber hinaus ging das größte Talent von diesen allen, Theodor Horschelt, der, 1829 in München geboren und ebendort 1871 gestorben, sich früh an Peter Heß ein Beispiel nahm. Erst die Akademie besuchend und mit Frz. Adam gemeinsam studirend, malte er zunächst Jagdstücke. Dann ging er 1853 mit Hackländer nach Spanien und Algier, wo er dann längere Zeit Studien machte. Nach München 1854 zurückgekehrt verwerthete er dieselben in mehreren Bildern, so einer Rast von Beduinen bei Algier, einer Caravane und einer Oasenscene, welche durch die außergewöhnliche Feinheit und Gediegenheit der Ausführung wie die malerische Schönheit der Composition großes Aufsehen machten. Nie zufrieden mit dem Errungenen, geistvoll, abenteuerlustig und weltgewandt wie er es war, begab er sich 1858 in den Kaukasus, blieb dort mehrere Jahre, wohnte vielen Gefechten und endlich der Gefangen=

nehmung Schamyl's bei. Da mit derselben der Krieg zu Ende war, kehrte er 1863 nach München zurück und begann nun, im Besitz eines ungeheuren Materials, seine Verarbeitung zu mehreren großen Oelbildern und einer nicht geringen Zahl herrlicher Aquarellen und Zeichnungen; letztere, durch die Photographie vervielfältigt, stehen durch ihre Vereinigung von kühner Erfindung mit außerordentlich gediegener und charakteristischer Ausführung in ihrer Art einzig da. Auch seine beiden großen Oelbilder der Vorführung Schamyl's und der Erstürmung des Berges Gunib durch die Russen zeichnen sich durch die klare Composition und die vortreffliche Charakteristik wie die gediegene Durchbildung so aus, daß sie jedenfalls zum besten dieser Art gehören. Horschelt producirt weit nicht so leicht als Kotzebue und Adam, dafür aber viel gediegener und versteht seine Einzelfiguren dadurch zu Typen ihrer Gattung zu erhöhen. Leider raffte der Tod dieses große Talent eben weg, als sich ihm 1870 der schönste Wirkungskreis geöffnet hätte. Er wohnte der Belagerung von Straßburg bei, machte auch meisterhafte Studien da, kehrte aber bald krank zurück, um kurz darauf einem tückischen Herzleiden zu erliegen.

Noch weit nachhaltiger, weil bei größerer coloristischer Begabung entschieden nationaler und ebenso originell in seiner ganzen Auffassungsweise, hat Wilh. Lindenschmit, Sohn des gleichnamigen Cornelianers, auf die Schule gewirkt. In München 1829 geboren erhielt er seine Erziehung nach dem bald erfolgenden Wegzug des Vaters mit Victor Müller am Städel'schen Institut in Frankfurt, um dann mit diesem Antwerpen und Paris zu besuchen, wo er einen „Alba bei der Gräfin von Rudolstadt" und eine „Ernte" malte. Er kehrte aber schon 1853 nach Frankfurt zurück, wo er auf einem riesigen colorirten Carton der „Gefangennehmung Franz des Ersten bei Pavia" die realistische Auffassung bereits mit hervorragendem

Talent und einem schönen Stylgefühl paarte und damit 1858 auf der Münchener historischen Ausstellung bereits einen entschiedenen Erfolg erzielte. Es folgten eine Anzahl trefflicher Porträts, eine Episode aus der Geschichte der Lützower und 1861 ein Tod Franz von Sickingen's, endlich die Versammlung der Reformatoren in Marburg 1862. Mit diesem letzteren Bilde kam er vollends in sein richtiges Fahrwasser, da diese Stoffe seinem auf scharfe Individualisirung hindrängenden, überdieß specifisch deutschen Wesen am meisten zusagten. Neben der Costümmalerei der Piloty'schen Schule ist seine freiere Behandlung des Reformationszeitalters, in dessen Geist und Sitten er sich wie wenige hineingelebt, ein entschiedener Fortschritt, da er mit großem malerischen Sinn auch ein hervorragendes Verständniß historischer Charaktere und entschiedene Originalität verbindet. Er zog um 1863 nach München, wo er bald zum Professor der Akademie ernannt ward und rasch neben Piloty und Ramberg die größte Schülerzahl um sich versammelte. Neben einer Menge von Illustrationen entstand jetzt ein Fischer nach Goethe voll Magie der Stimmung, Luther als Currendschüler der Frau Cotta vorsingend, mit köstlich gelungener Charakteristik, dann ein „Hutten", der die fünf Franzosen in Bologna abtreibt, sprühend von mit Humor gepaarter Energie, „die Stiftung des Jesuitenordens" mit fein studirten Charakteren, obwohl ihm wie anderen natürlich die Deutschen besser gelingen als fremde Nationen, was auch sein Knox und die Bilderstürmer beweisen, wie die Ermordung Wilhelm's von Oranien, ein Bild von großer coloristischer Pracht, wenn auch wie die Jesuiten nicht frei von Manier. Weit weniger Anerkennung vermochten sich eine Venus vor der Leiche des Adonis und ein Narziß zu erringen, wo er sehr an van Dyk's Auffassung erinnert. In späterer Zeit hat er Auerbach's Keller und Gothen auf der Wanderschaft gemalt, ebenso eine Reihe Einzelcharaktere, Gretchen u. a.

Seine neueste Arbeit sind Wandbilder im Rathhause zu Kaufbeuren, welche, die Bürgertugenden u. a. darstellend, mit Recht sehr gerühmt werden, da er in diesen Personifikationen eine eigenthümliche Lebendigkeit und Originalität der Auffassung so glücklich mit strengem Stylgefühl und hervorragend malerischem Talente paart, daß man diese monumentale Arbeit wohl die bedeutendste seines bisherigen Lebens nennen darf. Kann es keine Frage sein, daß seine Darstellungen aus dem Reformationszeitalter bleibenden Werth haben und ihn nach dieser Seite der frappanten Charakteristik hin den Vorgängern entschieden überlegen erscheinen lassen, da er das deutsche Temperament in weit höherem Grade besitzt, weniger vom Modell abhängt oder am Stofflichen hängen bleibt als Piloty, so zeigen ihn doch diese Kaufbeurer Bilder von einer noch interessanteren Seite, da er hier das feinste Verständniß einer großen monumentalen Aufgabe mit dem köstlichsten Humor zu paaren weiß und so die allegorischen Figuren sonst leicht anhaftende Kälte in die liebenswürdigste Wärme und Lebendigkeit verkehrt.

Achtes Capitel.

Münchener Schule. Allmälige Herausbildung einer specifisch nationalen Kunst.

Es kann keine Frage sein, daß Piloty als Lehrer weit wirksamer gewesen ist als durch seine eigenen Produktionen. Denn obwohl er sich nie länger in Belgien oder Frankreich aufgehalten, so sind diese doch durch die französisch-belgische Schule so stark beeinflußt, daß sie wenig Deutsches mehr haben, während seine Lehrthätigkeit den Grund legte, auf dem allein eine neue und eigenthümliche künstlerische Sprache entstehen konnte, die dem Charakter der Nation besser entsprach als die classicistische oder französirende der meisten bisherigen Künstler. Wenn er die ihm von allen Seiten zuströmenden Schüler mit größter Entschiedenheit auf das Studium der Natur als einzige Quelle hinwies, so lehrte er sie doch zugleich dasselbe mit einer Strenge und Noblesse zu betreiben, eine Einfachheit und Größe der Form aufzusuchen, die bis dahin an der Münchener Akademie unerhört gewesen waren. Blieb ihm das Schlottrige, Kleinliche und Gemeine in der Formauffassung durchaus zuwider, das sich bereits jetzt wieder so breit macht, und litt er es nicht bei seinen Schülern, so that er das, ohne daß er ihre individuelle Entwicklung deßwegen irgendwie tyrannisch beeinflußt hätte. Darum gerade sind aus dieser Schule treffliche Historien-

wie Genremaler, ja sogar Landschafter und Thiermaler hervorgegangen. Dazu kam nun, daß ziemlich gleichzeitig eine Anzahl höchst begabter junger Leute seinen Unterricht suchten, die demselben bald einen Glanz verliehen, der immer wieder neue Talente anzog. Indeß gingen dem Auftreten derer, welche der Schule später eine ganz andere Wendung geben sollten, doch eine Gruppe Künstler voraus, welche nicht nur die Vorzüge, sondern auch die Gebrechen dieser Richtung, die zu große Accentuirung des Stofflichen auf Kosten des Wesentlichen mehr oder weniger versinnlichen. So Conräder, Otto u. a. Von Josef Flüggen, Benz, Teschendorf, A. Herterich, ja selbst von Ferdinand Piloty und Häberlin muß man dann sagen, daß sie die künstlerische Sprache des Meisters blos mit mehr oder weniger Talent wiederholen, ohne viel Eigenes dazu zu thun, oder es zu einer schärfer ausgeprägten Persönlichkeit zu bringen, wie talentvoll sie auch seien. Sie sind die eigentlichen Maler von „Unglücksfällen", wie sie der boshafte Schwind taufte, und wie sie allerdings in der Produktion der Schule eine so große Rolle spielten, daß jeder neu Eintretende mit einem solchen beginnen zu müssen glaubte. Indeß hat es doch Ferd. Piloty, geb. 1828, jedenfalls zu einer Reihe sehr achtbarer Schöpfungen gebracht. So besonders als Freskomaler in dem bayerischen Nationalmuseum, das ihm Max' I. Einzug in Prag, die Glanzzeit Augsburgs unter den Fuggern, Scenen aus dem Bauernkrieg, die Heldin von Gaëta u. a. verdankt. Ebenso eine Anzahl Bilder im Rathhaus von Landsberg aus der Geschichte der Stadt, die freilich alle ebensowohl seinem Bruder gehören könnten, von dessen Werken sie sich eigentlich blos durch eine gedämpftere Färbung und noch strengere Zeichnung unterscheiden. Von Oelbildern sind zu erwähnen ein „Thomas Morus im Kerker", „Raphael auf dem Krankenlager", „Graf Eberhard an der Leiche seines Sohnes" u. s. w. In

neuerer Zeit ausschließlich für die Bauten des Königs Ludwig II. beschäftigt, entzieht sich seine Thätigkeit der Betrachtung. Ebenfalls in diese früheste Generation der Schule gehören die Deutsch-Ungarn Alexander Wagner, geb. 1836, und Al. Liezen-Mayer, geb. 1839, die sich aber nach und nach zu größerer Selbständigkeit durcharbeiteten. Dieß gilt besonders vom letzteren, der, nachdem er erst mit Wagner Mehreres gemeinsam gemalt, so einen Theatervorhang und eine ungewöhnlich reizende Rückkehr von der Jagd in lebensgroßen Figuren, zuerst mit einer „Maria Theresia, die ein armes Kind stillt", Aufsehen erregte, nachher sich aber besonders durch seine Illustrationen zu Goethe's „Faust", zum Lied von der Glocke, zu Scheffel's „Ekkehard" u. a. bekannt machte. Bei mehr angenehmer als tiefer Erfindung und ohne hervorragende Charakteristik, ja schärferer Individualisirung der Gestalten eher aus dem Wege gehend, zeigen sie doch viel malerisches Talent und Schönheitssinn. Al. Wagner aus Pesth hat dann außer den mit Liezen-Mayer gemeinsam geschaffenen Arbeiten sich durch Fresken im Münchener Nationalmuseum, so „Gustav Adolf's Einzug in Aschaffenburg", „Vermählung Otto's von Bayern", besonders aber durch einen sehr frisch und lebendig erfundenen Mathias Corvinus im Turnier und ein Gastmahl Attila's für den Redoutensaal in Pesth zuerst sehr vortheilhaft bekannt gemacht, da sie viel Sinn für große Form mit eigenthümlich lebendiger Auffassung der Charaktere vereinigen. Später widmete er sich mit Vorliebe Bildern, in welchen Pferde eine Hauptrolle spielen, so römische Circusbilder, ein Csikos-Rennen in Debreczin, Stiergefechte, Mazeppa u. a. Ohne die Gediegenheit der früheren Arbeiten wieder zu erreichen, sind sie doch mit viel dramatischer Verve gemalt. Noch interessanter sind seine Illustrationen zu einer von ihm selbst gemachten Reise nach Spanien, wo in der skizzenhaften Behandlung sein Talent rascher

Auffassung und entschlossener Wiedergabe am besten zur Geltung kommt. Wie Liezen-Mayer ist er Lehrer an der Münchener Akademie. Viel coloristisches Talent zeigt auch der Magyare Jul. Benczur, der, die Piloty'sche Richtung auf brillante Stoffmalerei und Pracht der Ausstattung auf die Spitze treibend, dem Meister vielfach bei seinen Arbeiten, besonders an dem Münchener Rathhausbild, half. Er selber erregte zuerst Aufmerksamkeit durch einen Abschied des Ladislaus Hunyady, dann durch einen Sturm auf das Zimmer Ludwig's XVI. und einen Ludwig XV. mit der Dubarry. Weit besser, weil volksthümlicher als diese mit kalter und oft roher Bravour gemalten Bilder, und von großer malerischer Wirkung ist eine Taufe des Königs Stephan des Heiligen, und wenigstens glänzend colorirt eine Bacchantin. Ein großes Porträtbild, die Stiftung der ungarischen Versicherungsgesellschaft, zeigt wiederum das bedeutende coloristische Talent.

In dieselbe Classe der mehr auf brillante Stoffmalerei und glänzende Technik als auf feine Wiedergabe innerlichen Lebens ausgehender Künstler gehört dann noch Otto Seitz, der einen Triumph der Galathea, viele Genrebilder und in neuerer Zeit auch historische Landschaften gemalt. Noch bedeutender jedenfalls ist sein sehr reich begabter Vetter Rudolf Seitz, geb. 1842 in München, der in seinen Historienbildern wie Peter Vischer am Sebaldusgrab, und seinen Arbeiten im Landshuter und Münchener Rathhaus viel selbstschöpferische, weniger an's Modell gebundene, besonders den Charakter der verschiedenen Zeiten mit großer Sicherheit und malerischem Talent wiedergebende Produktion zeigt. Noch glänzender als bei diesen Arbeiten manifestirt sich aber das feste Stylgefühl und der große Reichthum sinnvoll spielender Phantasie in seinen Randzeichnungen, so zu Liezen-Mayer's „Faust“ u. a. m. und in seinen unzähligen kunstgewerblichen Entwürfen, Adressen,

Diplomen, Gefäßen dgl. Die rasche Einbürgerung der deutschen Renaissance in München hatte in seinem ungewöhnlichen decorativen Talent unleugbar eine ihrer Hauptstützen, wie denn kaum irgend ein anderer Künstler dem specifischen Münchenerthum in seinen Arbeiten einen so kräftigen, charakteristischen Ausdruck zu geben verstanden hat als er. Er wählte dazu allerdings mit Vorliebe die Formen der deutschen Spät-Renaissance, die er aber mit vollendeter Wahrheit und Originalität weiter gebildet hat, so daß man ihn zu den Hauptträgern des nationalen Styls und der gesammten Decoration zu rechnen hat. Ungefähr dasselbe gilt auch von Ferd. Barth, geb. 1842 in Partenkirchen, der, mit Illustrationen gleich beginnend, später durch Darstellung einer Portia Aufsehen machte, sich aber jetzt wieder mehr auf die Illustration geworfen hat, wo er durch humoristisch-witzige Erfindung, Stylgefühl und Reichthum der Phantasie sehr erfrischend wirkt.

Zu den hervorragenderen Erscheinungen unter dieser älteren Abtheilung der Piloty'schen Schule gehört dann noch Max Adamo, geb. 1836 in München. Mehrere Fresken im Münchener Nationalmuseum, die Blüthe Nürnbergs im sechszehnten Jahrhundert, Regensburgs Donauhandel im zwölften u. a. darstellend, zeigen bereits eine gewisse Originalität der Auffassung und Stylgefühl bei noch unsicherem Können. Aufsehen machte zuerst sein „Die niederländischen Edeln vor dem Blutgericht Alba's" mit hervorragendem Talent der Charakteristik wie des malerischen Arrangements, bei dicht an die alten Niederländer Cabinetsmaler hinstreifender Gediegenheit der Färbung, darstellendes Bild. Ihm folgte 1870 der Sturz Robespierre's im Convent; bei sonst vortrefflicher Composition und überaus gediegener Durchführung läßt das Bild doch die genauere Kenntniß der dargestellten Persönlichkeiten einigermaßen vermissen. Es war das um so unvermeidlicher, als es nach alter Erfahrung

fast nie gelingt, fremde Nationalitäten wahrhaft überzeugend zu schildern, wie es hier doch durchaus der Fall sein müßte. An diesem Fehler leidet mehr oder weniger auch der „das lange Parlament auflösende Cromwell“ desselben Meisters. Nichtsdestoweniger ist auch hier das in der dramatischen Spannung des Moments wie der Entfaltung malerischen Reizes entwickelte Talent groß genug, um dem Bilde einen hohen Rang zu geben. Adamo hat noch mehrere solcher Scenen aus der englischen und französischen Geschichte dieser Reformationsperiode gemalt, welche dieselben Vorzüge, wenn auch in vermindertem Maße zeigen, ebenso hat er viel und geschickt zu Shakespeare u. a. illustrirt.

In ähnlicher Weise, nur leichter und aber auch mehr zur Manier neigend, hat sich Hermann Schneider, geboren in München 1846, jener in der Schule so ganz besonders beliebten anekdotischen Behandlung historischer Figuren zugewendet, wobei es ihm aber weniger um die Charakteristik als um die Erzielung malerischen Reizes zu thun war. So bei einem Carl V., der gebeugt und gebrochen mit großem Gefolg über eine Brücke weg nach Sct. Just zieht, oder Michel Angelo mit Vittoria Colonna u. a. m., wo er überall leichte Erfindungskraft bethätigt. Auch Ludw. v. Langenmantel, geb. 1854 bei Kehlheim, hat sich bei seiner Verhaftung Lavoisiér's, der Predigt Savonarola's u. a. trotz entschiedener Begabung ebenso wenig von dem Fehler, fremde Nationalitäten mit völlig ungenügender Kenntniß ihres speciellen Charakters schildern zu wollen, frei gemacht. Diese Manie, Scenen aus der Geschichte fremder Völker zu geben und die eigene darob zu vernachlässigen, grassirt übrigens nur bei uns in Deutschland und fällt Künstlern gar nicht ein, die von gesundem Nationalgefühl getragen sind. Sie ist ein Rest romantischer Auffassung, der hoffentlich bald verschwinden wird.

Von weit größerer, ja epochemachender Bedeutung für die deutsche Kunstgeschichte waren vier Künstler, welche mit dem Instinkt des Genies sich sofort nur auf solche Stoffe warfen, die ihrem Talent durchaus entsprachen und die sie völlig beherrschen konnten. Obwohl sie der Schule weit weniger entnahmen als alle Anderen, ja ihr eine wesentlich neue Richtung erst gaben, so verdankt dieselbe doch ihnen hauptsächlich ihren großen Ruf. Es sind das Franz Lenbach, Gabriel Max, Hans Makart und Franz Defregger. Bemerkenswerth ist hier zunächst, daß sie alle vier, wie grundverschieden auch unter sich nach Charakter, Begabung und Endzielen, doch das gemeinsam haben, daß sie, aus dem eigentlichen Volk, jener großen Masse des Bauern- und Kleinbürgerstandes herstammend, eigentlich keine andere Bildung und Erziehung genossen als die, welche sie sich selbst gaben. — Es wirft das jedenfalls ein sehr bedenkliches Licht auf die Zweckmäßigkeit unseres Unterrichtssystems für die gebildeten Classen, welches, in die absurdeste Schulfuchserei ausgeartet, weit mehr geeignet erscheint, die Entwicklung von Talent und Charakter zu unterdrücken als zu fördern. Lenbach und Makart nun haben aber auch dadurch einen so gewaltigen Einfluß auf diese junge Münchener Kunst ausgeübt, daß sie zuerst wieder auf ein gründliches Studium der alten Kunst zurückgriffen und dasselbe mit dem Naturalismus der Piloty'schen Schule verbindend der Produktion derselben eine wesentlich neue Wendung gaben.

War schon Piloty so gut als vor ihm Cornelius, Kaulbach, Rauch, Rietschel und Hähnel oder Führich, Menzel, A. Rethel, Achenbach, Janßen oder v. Werner jenen Wohlthaten unserer Gymnasialbildung glücklich entronnen, so galt das auch für den als Sohn eines Maurermeisters am 13. December 1836 im bayerischen Markte Schrobenhausen geborenen Franz Lenbach. Von großer Unabhängigkeit und Nachhaltigkeit eines weniger

phantasiereichen als die Wirklichkeit scharf erfassenden energischen Charakters, dem die Menschenkenntniß nahezu angeboren war, fing er schon in seiner Heimat als Knabe an fortwährend Porträts zu zeichnen. Erst als Maurer beim Vater arbeitend kam er bald an die polytechnische Schule nach Augsburg, dann nach München an die Akademie. Unbefriedigt von deren Unterricht besuchte er erst das Atelier Gräfle's, dann bald das eben eröffnete Piloty's. Er malte dort einige durch ihren energischen Naturalismus, aber auch durch strenge Formbehandlung auffallende Genrebilder, so eine bei herannahendem Gewitter in einer Feldkapelle betende Bäuerin, einen Hirtenjungen im Grase u. s. w., und ging dann schon im Jahre 1858 mit Piloty nach Rom. Der Eindruck war entscheidend; denn angeregt von Tizian's und Raphael's Porträts brach er ganz mit der bis dahin herrschenden, bald französirenden bald „idealisirenden" Bildnißmalerei der Stieler, Winterhalter u. a., ja mit unserer bisherigen koketten und mageren modernen Kunst überhaupt und studirte lediglich die Alten. Noch entstand indeß ein von ein paar Ciocciaren belebtes Forum romanum und machte mit seiner energischen Wahrheit großes Aufsehen in dem noch immer vorwiegend romantischen München. — Doch ging er nun sofort zum Porträt über und debutirte mit dem Bildniß eines Arztes, dessen derber, aber kerngesunder Realismus anfangs fast Entsetzen erregte. Der Pilotyschule entwachsen warf er sich jetzt ganz auf das Studium der alten Meister, imitirte erst Rembrandt mit großem Geschick und malte einige Frauenköpfe voll wunderbaren Reizes in seiner geheimnißvollen Art, Meisterwerke, die er später nie mehr überbot. Dann beschäftigten ihn Velasquez, Tizian und Giorgione. Mit seinen frappant wahren, aller Idealisirung abholden, aber oft nahezu classischen Porträts machte er der bisherigen allzu süßen Kunst dieser Art rasch ein Ende. — Zugleich mit Böcklin und

Ramberg 1859 nach Weimar als Lehrer an die Kunstschule berufen, verließ er sie schon nach kurzer Zeit, um im Auftrage des Grafen Schak in Italien und Spanien eine Reihe meisterhafter Copien nach Tizian u. a. anzufertigen, die großes Aufsehen erregten. Dadurch ward er ein Hauptvertreter des wesentlich nach seinem Beispiel wieder neu aufgenommenen Studiums der alten Coloristen in Deutschland. Nach dreijährigem Aufenthalt zurückgekehrt malte er eine Reihe epochemachender Porträts, so das des Malers v. Hagn, ging dann wieder nach Italien, besuchte hierauf 1867 Spanien, wo er neben vielen Copien auch einige Bildnisse, so des Marschalls Narvaez, malte. Zurückgekehrt rief er auf der Wiener Weltausstellung durch eine ganze Reihe Schöpfungen, darunter die beiden Kaiser von Oesterreich und Deutschland, viel Widerspruch und noch mehr Beifall hervor. Ersteren darum, weil die repräsentative Malerei in der That durchaus nicht seine Stärke ist, sondern mehr die intime, auf der genauesten Kenntniß der Persönlichkeit beruhende oder die streng historische, der Herauskehrung des Charakters alles Nebensächliche aufopfernde Auffassung. Denn er unterscheidet sich von den bisherigen Porträtisten eben dadurch, daß er die Menschen nicht so malt, wie sie aussehen möchten, sondern rücksichtslos wie sie sind. Mehr Colorist als Zeichner und noch besserer Menschenkenner als Colorist, sind seine Bildnisse immer und vor allem Charakterbilder. Nach und nach hat er denn auch Moltke, Bismarck, Gladstone, Döllinger, Liphart, Helmholtz, Lachner, Richard Wagner, Liszt und zahlreiche andere berühmte Männer oder Frauen so frappant gemalt, daß seine Bilder unzweifelhaft dereinst eine der besten Quellen zur Beurtheilung dieser historischen Gestalten bilden werden. Speciell die Bismarck's und Richard Wagner's, die er mehrfach und in den verschiedensten Stellungen wiedergab. Das beste von den Ersteren ist in der Nationalgalerie wie auch das Moltke's.

Sich nie genügend und darum schwer und mühsam arbeitend experimentirt er leider so unaufhörlich mit der Technik, daß viele seiner besten Arbeiten ihn kaum überleben dürften.

Lenbach ist auch dadurch interessant, daß er, heute in Wien, morgen in Rom, München oder Berlin lebend, einer der Hauptvertreter des modernen Virtuosenthums in der Malerei geworden ist, das einen durchaus kosmopolitischen Charakter entwickelt, und sich freilich von jeher nur unter den Deutschen rekrutirt hat, wie denn Mengs und Winterhalter seine direkten Vorgänger sind. Nur mit dem großen, für die veränderte Weltstellung Deutschlands gar bezeichnenden Unterschied freilich, daß Lenbach nicht einmal seine Sprache und noch viel weniger seinen Charakter aufgiebt, sondern beiden bei Anderen Platz und Anerkennung verschafft, die sich ihm anbequemen müssen.

So realistisch Lenbach, so entschiedener Romantiker ist Gabriel Max. — Als Sohn des Bildhauers Jos. Max am 23. August 1840 in Prag geboren, erhielt er von früh nur künstlerische Eindrücke und entwickelte zugleich in einem schönen Familienleben jene schwärmerische Tiefe des Gemüths, jene Innigkeit, die später der Hauptreiz seiner Bilder werden sollten. Mit viel Wissenstrieb und einem zu allem Mystischen neigenden, aber auch wieder durchdringenden und grübelnden Verstand begabt, eignete er sich rasch eine reiche literarische, besonders aber musikalische Bildung an und besuchte bald erst die Prager Kunstschule, dann 1861 die Wiener Akademie, wo er unter Blaas malen lernte. An beiden Orten wenig befriedigt vom Unterricht blieb er indeß viel zu Hause mit Compositionen beschäftigt; so entstand schon 1858 eine Vision Libussa's, hierauf ein Richard Löwenherz, in Wien dichtete er dann eine Anzahl höchst origineller Zeichnungen zu Beethoven'schen, Mendelsohn'schen und anderen Musikstücken, wo er die Bilder zu fixiren

suchte, welche jene in seiner Phantasie entstehen ließen. Schon 1863 vertauschte er das seiner einsamen, tief innerlichen Natur wenig zusagende Wien mit München, wo er erst mit seinem begabten Wiener Freunde Kurzbauer in einem Atelier zusammen arbeitete. Hier entstand u. a. eine Madonna mit dem Kinde und ein Judas, der vom hohen Rathe abgewiesen sich zu hängen geht. Ebenso Illustrationen zu Uhland's Gedichten. Das Bedürfniß strengeren Studiums fühlend, trat er aber jetzt in Piloty's Atelier ein und malte dort, mit Makart in einem Zimmer zusammen arbeitend, eine erdrosselte heilige Ludmilla, die indeß noch wenig Aufmerksamkeit erregte. Um so glänzender war der Erfolg der 1867 vollendeten „Märtyrerin“, der heiligen Julia, die, am Kreuz gestorben, durch ihre selige Ruhe einen jungen vornehmen, rosenbekränzt vom Bachanal heimkehrenden Römer in sich gehen macht. Ein coloristisches Stimmungsbild ersten Ranges zeigt uns diese Julia Max schon ganz so wie er seither geblieben. Ja er hat die seelenvolle Schönheit des Kopfes dieser Heiligen nie mehr überboten. Der mit einem Schlag berühmt gewordene Maler verließ nun bald das Piloty'sche Atelier, das im Grunde, die bessere technische Bildung ausgenommen, so wenig Einfluß auf ihn geübt als auf Makart, und ließ dieser Produktion bald eine lange Reihe anderer folgen, bei denen leidende Frauen fast immer die Hauptrolle spielen. Freilich begleitete die Theilnahme des Malers ihre Qualen nur so lange, als sie jung und schön blieben. So entstand denn bald darauf ein Gretchen vor der Mater dolorosa, bei dessen fast kindlicher Schönheit Max auf's Neue bewies, wie tief er seine Vorwürfe durchdenkt. Ebenso bei dem vor der Leiche eines jungen Mädchens stehenden Anatomen und vielleicht nächst der Märtyrerin am rührendsten bei der im wüsten und einsamen Klostergarten dem Kosen zweier Schmetterlinge zusehenden „Nonne“. Hier zeigte der Meister sein Talent, jede an-

scheinende Zufälligkeit in sinnvollen Zusammenhang mit dem Gedanken des Ganzen zu bringen, am glänzendsten, da die hohe Klostermauer, die mageren, aus Mangel an Licht und Luft ersterbenden jungen Bäumchen, das Oede, Verlassene des ganzen Raumes gleich stark mitspielen, um uns die Qual des hier vom Fanatismus eingesperrten, jugendlich schönen Opfers zu versinnlichen. Es würde zu weit führen, die lange Reihe aller dieses Thema der mißhandelten Frau immer hochpoetisch erläuternden Variationen aufzuzählen, bei denen der Maler übrigens alsbald eine Gediegenheit und Selbständigkeit der künstlerischen Form zeigte, die neben der rührenden Erfindung seinen Werken den Hauptreiz verleiht, ihnen allein schon einen bleibenden Werth sichert. Das Eigenthümliche derselben besteht in der großen Einfachheit. Seine Modellirung ist sorgfältiger als die fast aller übrigen Genossen, die durch größte Mäßigung und Bescheidenheit fast nur mit großen Halbtonmassen und die einfachsten Gegensätze wirkende Färbung voll stimmungsvoller Feinheit und ganz originell. Dabei weiß er die modernste Gegenwart mit demselben Geschick malerisch zu verwerthen wie das Mittelalter oder die antike Zeit; Costüm, Lokalität werden bei ihm nie den allgemein menschlichen Gehalt der Handlung beeinträchtigen, sondern höchstens die Wirkung erhöhen. So besonders bei seinen ebenso zahlreichen als vortrefflichen religiösen Bildern, die trotz einer ganz rationalistischen, nichts weniger als kirchlichen Behandlung der christlichen Mythen, doch durch ihre seelenvolle Innigkeit tief ergreifen. So ließ er der heiligen Julia noch eine lange Reihe ähnlicher Bilder folgen, darunter als bestes „Christus vor Jairi Töchterlein“ 1876, wo er sein Talent, die Licht- und Farbenmassen so frappant und grandios zu disponiren, daß schon durch sie ein ebenso mächtiger als dem Gegenstand entsprechender Eindruck hervorgebracht wird, am glänzendsten bewährte. Gleichzeitig entstand auch eine

Madonna mit dem Kinde voll rührender Schönheit, mehrere Magdalenen und jener berühmte „Ecce homo“ oder Christuskopf, 1878, dessen Schönheit mehr im Ausdruck als in den, slavischen Typus auffallend stark zeigenden Gesichtsformen liegt. Ebenso eine heilige Cäcilia, heil. Elisabeth und 1881 ein Christus am Kreuz in derselben Auffassung, aber durch die Stimmung des Ganzen wiederum tief ergreifend. Der mystisch-schwärmerische Zug, der in Max mit dem skeptisch rationalistischen so eigenthümlich abwechselt, wie es nur romantisch angelegten Naturen gelingt, äußert sich noch bei einer Reihe anderer Bilder, so der am Eingang der Katakomben Lämpchen verkaufenden, geblendeten Märtyrerin, einer seiner besten Leistungen, oder der Märtyrerin im Circus, die nach dem Spender einer von oben herabgefallenen Rose aufblickt. Zu einer Anzahl seiner anziehendsten Werke entnahm Max die Stoffe deutschen Dichtern, so Heine jene Vision, wo die verstorbene Geliebte dem Bräutigam erscheint und ihm einen Cypressenzweig reicht. Dazu gehören dann noch verschiedene Gretchen, der Wirthin Töchterlein, Julia Capulet im Sarge, Mignon, die Löwenbraut nach Chamisso u. a. Nicht weniger gelingt ihm, moderne sociale Zustände mit mehr oder weniger grellem Licht zu beleuchten. In erster Linie gehört hierher die 1877 entstandene „Kindsmörderin“, ebenso jene barmherzige Schwester, die ein Waisenkind an die Brust nimmt, die Malerswitwe, der „Vivisector“ sogar gab ihm Gelegenheit zu einem die kalte Grausamkeit desselben und ihren Contrast mit dessen theilnahmvollem Ausdruck schildernden Bild. Leidenschaftlicher Anhänger Darwin’s bot ihm eine Affencolonie, die er in seinem Vorzimmer etablirte, Veranlassung zur sentimentalen Darstellung dieser interessanten Vierfüßler, so in „Schmerzvergessen“, wo einer derselben eben seiner Indigestion erlegen. Ueberall sehen wir den Künstler auf der vollen Höhe moderner Bildung wie keinen zweiten in

München und gerade ihr eine Menge der überraschendsten und poetischsten Motive verdankend, die geistig weniger Hochstehenden völlig unzugänglich wären. Seine Meisterschaft in Behandlung des von der Schule eher vernachlässigten Helldunkels zeigte er am glänzendsten im „Herbstreigen", wo er auch viele Figuren bringt und nach seiner Art allerhand gegenseitige Beziehungen hineingeheimnißt, die dem Ganzen einen ahnungsvollen Reiz geben, wie jenem „Frühlingsbild", wo wir ein junges schönes Mädchen unter blühenden Rosenbüschen dem Gesange der Vögel lauschend finden, während hinten ein Hochzeitszug die Richtung ihrer Gedanken noch deutlicher macht, aber freilich auch nur vorbeizieht. — In neuerer Zeit hat sich Max auf antike Stoffe nach Art Alma Tadema's geworfen, doch ist ein hoffentlich nur vorübergehendes Ermatten seiner Kraft dabei unverkennbar. Er hat auch viel illustrirt, zu Uhland, zu Wieland's Oberon, dann zu dem ihm besonders verwandten Lenau, zu Schiller und zu Goethe's Faust. Das beste ist indeß „Hadumoth im Gebet", ein Blatt voll tiefen Naturgefühls. — Wie man denn überhaupt nie falsches Pathos oder Posiren irgend einer Art bei ihm finden wird, der Ausdruck seiner Figuren immer schlicht und gehalten, aber wahr erscheint. Was außerdem noch Max von allen malenden Romantikern der älteren Schule so gründlich unterscheidet, ist, daß er durchaus sich nicht von der Gegenwart unbefriedigt abwendet, sondern im Gegentheil sie mit vollstem Verständniß in sich aufnimmt und ihre Schlachten mitkämpft. Ebenso, daß er wie alle alten Meister seine Figuren, ob antik, mittelalterlich oder modern, ohne Weiteres ihr und seiner nächsten Umgebung entnimmt, wodurch sie erst glaubwürdig werden.

Man kann sich kaum zwei entschiedenere Gegensätze denken als die beiden jungen Männer, welche der Zufall in einem Atelier der Piloty'schen Schule jahrelang nebeneinander sich die ersten Ruhmeskränze verdienen ließ. Denn wie Max eine tief

innerliche, so ist Hans Makart, der genialste wie berühmteste Zögling der Pilotyschule, eine nur auf äußeren Glanz und Formenschönheit wie Sinnenlust gestellte Natur. Mit Max hat er nur das gemein, daß er in der Schule weit weniger Impulse empfing als gab, so lange er mit der träumerischen Sicherheit des Nachtwandlers in ihr seinen schwindelnden Weg ging. Denn wenigen Künstlern war es gegeben, eine gewisse Zeitrichtung wie den Charakter einer bestimmten Bevölkerung mit solcher Schärfe und solchem bethörenden Glanz in ihren Werken wiederzuspiegeln und dieß zugleich so absichtslos und unbewußt, darum aber nur um so wirksamer und künstlerisch werthvoller zu thun.

Hans Makart ist als der Sohn eines niederen Hofbediensteten am 27. Mai 1840 in Salzburg geboren. Die künstlerische Begabung wie das leichte Blut waren in der väterlichen Familie traditionell; aber auch die Mutter hatte als einziges Erbtheil einen überaus großen angebornen Geschmack und Farbensinn. Durch einen Hofdienst beschäftigt, konnte sie sich, nachdem der Vater schon 1848 in die weite Welt gegangen war, der Erziehung des Knaben wenig widmen. Er erzog sich also selber, ward wortkarg und trieb sich nur immer in der herrlichen Natur oder in der im üppigsten Rococostyl gebauten Residenz, dann im Schloß Mirabell herum, mit ihrer Pracht seine glühende Phantasie erfüllend. In der Schule beim Zeichnungsunterricht immer der Erste, schien er theilnahmslos gegen alles Uebrige. Glücklicherweise war der Zeichnungslehrer (Mayburger) ein intelligenter Künstler, der, das mit dem grenzenlosesten Formgedächtniß gepaarte Talent des Knaben nicht blos alsbald erkannte, sondern auch nach Kräften förderte. Ob seiner Harmlosigkeit und Schweigsamkeit wie seines träumerischen Wesens halber von der Verwandtschaft sehr gering taxirt, ward er doch schon darum zum Künstler bestimmt, weil er zu nichts Anderem Lust oder Anlage zeigte. Mit 16 Jahren schickte man

ihn also nach Wien an die Akademie, deren pedantischem Zwang er sich aber trotz aller Gutmüthigkeit durchaus nicht zu unterwerfen vermochte, so daß er bald „wegen Talentlosigkeit" weggeschickt ward. Das erscheint allerdings unbegreiflich, wenn man seine damaligen, durchaus genialen Zeichnungen sieht; aber was vermöchte die Schulpedanterie nicht in dieser Art bei uns zu leisten! Er kam zu Fuß mit wunden Sohlen zurück, aber doch voll der herrlichsten Eindrücke, die er sich im Belvedere und in der reichen glänzenden Hauptstadt auf der Straße herumschweifend geholt. Der Familienrath wollte nun aus dem hoffnungslosen Taugenichts einen Graveur machen. Glücklicherweise aber war gerade jetzt ein Maler von Geschmack und Intelligenz, Schiffmann, nach Salzburg gekommen und hatte in die Familie geheirathet. Der nahm sich des Jünglings eifrig an, erwirkte ihm sogar ein Stipendium und brachte ihn bei seiner Uebersiedlung nach München 1859 mit. Dort führte er ihn zu Piloty, der das Talent in seinen genialen Zeichnungen wohl herausfand, ihn aber wegen Ueberfüllung der Schule doch nicht gleich aufnehmen konnte. So mußte er sich jetzt zwei Jahre lang selbst forthelfen, indem er in der Galerie copirte, bei Schiffmann malte und sich in dessen außerordentlich reicher Sammlung mittelalterlicher Kunstwerke zugleich den Geschmack und Farbensinn ausbildete. Zwei lebensgroße Bilder dieses Onkels und der Tante, die jetzt entstanden, beweisen seine große Originalität hinlänglich. So war er eigentlich schon fertig in seiner Richtung, als er 1861 endlich in's Piloty'sche Atelier eintrat und sein erstes Bild malte. Es stellt einen Lavoisier dar, welcher in seinem Gefängniß noch experimentirt. Dieser Stoff war sicherlich nicht seine Wahl, die Ausführung zeigte ihn aber schon fix und fertig in seiner coloristischen Richtung auf Rembrandt'sches Helldunkel, ja sie sprach seine künstlerische Persönlichkeit, wie sie seither geblieben, schon vollständig aus. — Von einem

Einfluß der Schule auf ihn kann also kaum die Rede sein, desto mehr freilich vom seinigen auf sie, die fortan, nicht immer zu ihrem Vortheile, sogar seine ganz neue Technik adoptirte. Aus aller Herren Ländern, aus Ungarn und Polen, wie Czechen, Griechen, Engländern und Amerikanern zusammengesetzt, mit reichen Dilettanten, die alle Lebensgenüsse schon erschöpft, gespickt, hatte sie längst einen mächtigen Corpsgeist und sogar ihr eigenes Moralsystem entwickelt, das auf den entschlossensten Epikuräismus hinauslief. Hier sog Makart wenigstens seine Weltanschauung voll Naivität und sinnlicher Gluth ein. Dem Lavoisier folgte alsbald ein mächtiges Bild mit vielen lebensgroßen Figuren: „Siesta“ betitelt, eine Nachmittagsunterhaltung venetianischer Nobilis auf ihrer Campagna, von einer Gluth der Farbe, einer Grazie der Composition, die bereits alle Welt in Erstaunen setzten. Mit der Piloty'schen Schule aber und ihrer Modellmalerei hatte dieß Bild nicht das Geringste gemein. Ja solch frühe Entwicklung eines so ganz eigenartigen Talentes war im ganzen Jahrhundert bei uns nie vorgekommen, in Frankreich fand sie kaum in Delacroix' Auftreten ihres Gleichen. Hier in dieser völlig freien, lediglich aus der Phantasie eines glühend sinnlichen Idealisten hervorgequollenen Produktion war von Naturalismus keine Spur. Aber auch keine Anlehnung an einen einzelnen alten Meister ist da zu bemerken, höchstens an die ganze venetianische Schule mit Rubens obendrein. Die schnelle Versendung des Bildes nach Petersburg verhinderte den Glücksfall einer zweiten ähnlichen Bestellung. Der mittellose Makart war also für die nächste Zeit auf kleinere, leichter verkäufliche Bilder angewiesen. Zunächst malte er die lustigen Weiber von Windsor, wie sie Falstaff in den Waschkorb packen. Hier zeigte er nun ein ebenso großes Talent der Charakteristik als vorher coloristische Begabung. Nicht nur sind die beiden Frauen köstlich, sondern auch der Falstaff ist nie wieder so vortrefflich ge-

geben worden. Dabei entzückt eine Schönheit der malerischen Anordnung, wie sie selten getroffen wird. Weniger glücklich ist „der Ritter und die Nixen“ nach Heine (Galerie Schak). Auch eine Leda von großartiger Composition und eine köstliche Landschaft „römische Ruinen“ als Erinnerung an eine Reise nach der ewigen Stadt entstanden jetzt neben vielen anderen des mit so unerhörter Leichtigkeit producirenden Künstlers, daß bei ihm das Malen eine ebenso selbstverständliche Funktion schien als bei gewöhnlichen Sterblichen Essen und Trinken. Im Jahre 1868 erschienen dann die „modernen Amoretten“, ein dreitheiliges Friesbild, das bereits einen gewaltigen Fortschritt des Künstlers zu edlerer Zeichnung wie feinerer Individualisirung der Gestalten zeigte. Das Ganze, Spiele und Tänze halbmoderner, halb antiker Backfische zeigend, wirkte in seiner Mischung von Sinnlichkeit und Naivität so berauschend, daß es in München einen Sturm des Entzückens erregte, den selbst die Bedenken der Moralisten gegen die Ueppigkeit solch traumhafter Darstellungen nicht zu dämpfen vermochten. Denn diese sinnliche Gluth war mit der Correggio's zu sehr verwandt, zu hoch in den reinen Aether echter Kunst emporgehoben, als daß jene Bedenken hätten verfangen können. — Es sollte indeß bald noch ärger kommen; da gleich darauf, noch Ende 1868, in unglaublich kurzer Zeit gemalt, die „sieben Todsünden“ erschienen oder „die Pest in Florenz“, wie der Künstler das abermals dreitheilige Bild später taufte. Durch die Kühnheit ihrer Darstellung der Auflösung aller moralischen Bande, wie sie jene Periode der Pest von 1350 in der Arnostadt herbeigeführt haben sollte, übertrafen sie alles Bisherige. In vieler Beziehung ist dieses Bild auch das genialste des Künstlers geblieben, wo er am meisten jugendliches Feuer zeigt. Mit der innerlich nüchternen Frechheit der modern französischen naturalistischen Schule und ihrer kalten Spekulation auf die Lüsternheit hat dieses Bild

indeß nicht das Geringste gemein, es ist die Vision einer echt künstlerischen, wenn auch ungewöhnlich sinnlichen Natur, die aber doch wenigstens das Gesetz der Schönheit nie verleugnet, wenn sie sich über die bürgerliche Moral und Ehrbarkeit ebenso weit wegsetzt, als es Correggio oder Rubens thun. — Der Erfolg war ein ungeheurer und machte Makart's Ruf zu einem europäischen, besonders als das Bild im französischen Salon von 1869 durch das bekanntlich so moralische Empire zurückgewiesen ward. Hier wie noch mehr in seinen späteren Produktionen zeigt Makart aber gleich eine Eigenschaft, die gewöhnlich bei ihm viel zu wenig gewürdigt wird und deren Auftreten neben dem des Max und Lenbach doch den Beginn einer ganz neuen Kunstperiode ankündigt: die außerordentliche Natürlichkeit und Unbefangenheit seiner Menschen. Sie posiren nie und spielen nie Comödie, wie das die der eben vorangegangenen romantischen Periode, der ja auch noch Piloty's Compositionsweise angehört, mehr oder weniger thun. Er brauchte sie jetzt blos einem bestimmten Ort zu entnehmen, ihnen den Stempel ihrer Zeit aufzudrücken und durch solche Schilderung einer lokal begrenzten Welt selber einen festeren Boden unter den Füßen zu bekommen, so waren Kunstwerke von bleibendem Werthe sicher gegeben. Das aber sollte er alles nunmehr bei seiner Uebersiedlung nach Wien, die 1869 vor sich ging, finden. Ihre Schilderung bleibt aber billig jener der Wiener Schule vorbehalten, deren weitaus bedeutendster Meister er jetzt alsbald ward.

Neuntes Capitel.

Münchener Schule. Die Herrschaft der nationalen Kunst von 1866 bis zur Gegenwart.

Unstreitig hatte der durch Piloty in München zur Herrschaft gebrachte Realismus zunächst nur eine formale Aenderung hervorgebracht. Man malte wohl besser, componirte aber, wenigstens historische Vorgänge, im Grunde noch genau ebenso conventionell als zuvor. Nichts beweist das schlagender als die beiden großen künstlerischen Unternehmungen, welche die Regierungszeit des Königs Max bezeichnen: die Anlegung der Galerie des Maximilianeums und die Verzierung des bayerischen Nationalmuseums mit nicht weniger als 144 großen Wandgemälden aus der bayerischen Geschichte. Wurden zur ersteren, welche eine Weltgeschichte in Bildern darstellen sollte, nicht nur Deutsche aus allen Landen, sondern auch — ein Zeugniß des starken Einflusses französischer Kunst und Politik — belgische und französische Künstler (Pauwels und Cabanel) herangezogen, während sich nur Jung-Münchener in die Aufgaben des Nationalmuseums theilten, so war das Resultat in beiden Fällen gleich unbefriedigend, ja geradezu kläglich. Die von Pilotyschülern ausgeführten Bilder fallen sogar durch die äußere Wahrheit der Gewänder, Waffen u. dgl., die zur inneren Unwahrheit

der Menschen einen so großen Contrast bildet, noch unangenehmer auf, als die der classicistischen Schule, wo wenigstens das theatralische Gebahren der Helden in einer gewissen Harmonie mit der ebenso conventionellen Technik bleibt. Ramberg steht im Maximilianeum fast allein als Prophet einer neuen Zeit. Ebenso schlimm, wo nicht schlimmer, sind die Bilder des Nationalmuseums, denn obwohl hier fast nur Bayern geschildert werden, so könnten doch die dargestellten Begebenheiten ebenso gut in halb Europa passirt sein. Gerade das nationale Gepräge im Ausdruck, Benehmen &c. fehlt, einige Bilder von Schwoiser, Ferd. Piloty, Wagner u. a. ausgenommen, den Dargestellten fast gänzlich. Dazu kommt nun noch die keineswegs glückliche Auswahl der Stoffe, welche die nationale Geschichte zu einer officiellen Darstellung im Styl der Hofzeitungen herabdrückt. Hier hatten selbst die cornelianischen Fresken in den Arkaden immer noch mehr geleistet. Es ist daher ganz erklärlich, wenn beide Sammlungen einen so durchaus unbefriedigenden Eindruck machen, daß sie eigentlich nur den völligen Bankrott unserer bisherigen Profanhistorienmalerei documentiren.

Allerdings hatten zu dieser Zeit Lessing, Alfred Rethel und Menzel schon ihre reformatorische Thätigkeit begonnen, aber auf die immer noch unter dem Bann der classicistischen Auffassung stehende Münchener Schule so gut wie gar keinen Einfluß ausgeübt, da sie Kaulbach noch ganz beherrschte. — Hier konnte eine radikale Besserung, wie sie absolut nothwendig war, nur von der Sittenbildmalerei einerseits und vom mächtigen Wachsen des nationalen Geistes in der Kunst anderseits herkommen, wie er in Rethel einen so glänzenden Vertreter gefunden. Eine Reihe großer Talente, welche gerade um diese Zeit in der ersteren auftraten, und die Ereignisse von 1866 und 1870, welche die Nation aus der verzweiflungsvollen von dem Scheitern der Bewegung von 1848 hervorgebrachten Resignation aufrüttelten,

sollten diese Reform einleiten, die auch jetzt noch erst in ihrem Beginn ist.

Bei uns, die wir des öffentlichen Lebens und einer würdigen nationalen Existenz entbehrend, uns längst wieder gewöhnt hatten, die Weltgeschichte nicht als Handelnde und Mitbetheiligte, sondern nur als Zuschauer mit philosophischer Ruhe kannegießernd zu betrachten, ist die Sittenbildmalerei als die Schilderung des Privatlebens ebendeßhalb zu einer Bedeutung gekommen, die sie bei keiner anderen Nation in diesem Maße erlangt hat. Ihr Aufschwung datirt in München wesentlich von Enhuber, welcher das kerngesunde Volksleben des oberbayerischen und schwäbischen Stammes mit einer bis dahin völlig unbekannten Wahrheit schilderte. Hat er doch nach einer Reihe kleinerer Bilder seine Haupttypen im „unterbrochenen Kartenspiel" (1858) im „Gerichtstag", in den Illustrationen zu Melchior Meyr's Novellen u. s. w. mit einer frappanten Wahrheit in Bewegung, Mimik und Gesichtsbildung hingestellt, daß sie nicht verfehlen konnte, dasselbe Entzücken im süddeutschen Publikum zu erregen, wie die gleichzeitigen Schilderungen des Knaus und Vautier am Rhein, die Menzel's, Meyerheim's und Ludwig Richter's in Norddeutschland. — Diese Bewegung ging Hand in Hand mit dem Emporkommen der Dorfgeschichten durch Jeremias Gotthelf, Auerbach und Fritz Reuter, welche ja unserer Poesie auch eine neue nationalere Form geben. — Da gleichzeitig Ramberg das Leben der höheren Stände mit so viel Anmuth zu schildern anfing, so war es nur natürlich und in der ganzen Richtung der Piloty'schen Schule begründet, daß sich bald eine ganze Reihe junger Talente in ihr auf die Schilderung des Bauern- und Kleinbürgerstandes warfen. So zuerst Theodor Schütz, der in einer Reihe von Bildern schwäbisches Leben mit großer Wahrheit und Gemüthstiefe, allerdings meist nur bei Kindern und Frauen, etwas pietistisch angehaucht, schilderte,

während dem ehemaligen Schüler Neher's, Jakob Grünenwald, geb. 1822 in Stuttgart, die Männer besser gelangen. Baumgartner gab specifisches Vorstädterwesen, Carl Raupp verlegte seine überaus naturfrischen und anmuthigen Schilderungen des Fischerlebens an den Chiemsee, Ad. Eberle blieb auch in der Münchener Nachbarschaft, während Al. Gabl sich mehr in Tyrol bewegte und Hakl vorzugsweise das Rococo ausbeutete, dem er dann den dreißigjährigen Krieg folgen ließ. Natürlich ist die humoristische Auffassung hier am meisten am Platze, in der bald der Schlesier Ed. Grützner, geb. 1846 in Groß-karlowitz, berechtigtes Aufsehen machte und ein Liebling der Nation ward. Schon 1864 in's Piloty'sche Atelier gekommen, hatte er sich erst durch eine Reihe Falstaffiaden voll derben Humors bemerklich gemacht, die nur wie alle solche Bilder, welche fremde Nationen und fremde Zeiten darstellen, der rechten Ueberzeugungskraft entbehrten und meist etwas Gemachtes behielten. Mit um so größerem Jubel wurden nun bald seine Schilderungen des altbayerischen Kneip-, Jäger- und Mönchslebens aufgenommen, die denn auch durch eine ungleich größere Wahrheit erquicken. Seine Klosterkeller, Weinproben, Ave Maria im Klosterbräukeller, Jägerlatein, Einfädeln wurden durch Stich und Photographie bald in ganz Deutschland verbreitet und verdienten es auch durch die treffende und köstlich humoristische Darstellung. Seine Menschen sind alle der Natur abgestohlen, auf der Straße gefunden, nicht im Atelier ausgedacht, besonders die Männer, während ihm die Frauen allerdings weniger gelingen. Dazu lieferte ihm nun das oberbayerische Volksleben mit seiner derben Genußsucht, die aber niemals eines poetischen Anflugs entbehrt, ein unermeßliches Material, das er und Andere mit großem Geschick ausbeuteten.

Der weitaus bedeutendste dieser Maler ist indessen Franz Defregger, geb. 30. April 1835 zu Dölsach im Pusterthal.

Er vor allen hat unserer Kunst eine ganz neue gesundere Wendung gegeben durch einen den Andern fehlenden idealen Gehalt, welcher erst die Brücke vom Sittenbild zur historischen Auffassung hinüber zu schlagen vermochte. Als der Sohn eines wohlhabenden Bauern in der herrlichen Natur dort ohne Noth und unverkümmert aufgewachsen, sog er jene tiefe Liebe zu seiner schönen Heimat und ihren Bewohnern ein, welche, im Verein mit der außerordentlichen Wahrheit der einzelnen Gestalten, seinen Bildern erst ihr so eigenthümlich fesselndes und ebenso überzeugendes als edles Gepräge aufdrückt. Er hat dadurch die Schilderung unseres deutschen Volkslebens bei aller lokalen Bedingtheit in eine ideale Höhe gehoben, wie das keinem zweiten gelang, vielleicht auch nie wieder gelingen wird, da diese Bauernwelt, in die er uns führt, sein eigenes Ideal ist, zu dem er aufblickt, nicht sich, wie alle der gebildeten Welt angehörigen Schilderer, zu ihr herabläßt.

In seinem einsamen Hirtenleben als Knabe von frühester Jugend an zeichnend und schnitzelnd, wie Giotto, so daß er bald dadurch eine gewisse Berühmtheit im Dorf erlangte, fiel ihm nach dem frühen Tode des Vaters der Hof zu. Einem unwiderstehlichen Drange folgend verkaufte er denselben aber bald und kam vierundzwanzigjährig nach Innsbruck zu einem Bildhauer, um sich der Kunst zu widmen. Dieser rieth ihm aber nach wenigen Monaten, Maler zu werden, und so ging er nach München, um dort erst an der Kunstgewerbeschule, dann an der Akademie zu studiren. Da der Unterricht an der letzteren ihn nicht befriedigte, so ging er nach Paris, wo er indeß, der Sprache unkundig, keine Schule besuchte, sondern fünfviertel Jahre für sich arbeitete, um dann wieder nach München zurückzukehren, in der Hoffnung, nunmehr in's Piloty'sche Atelier eintreten zu können. Da dieß nicht sofort ging, so kehrte er für den Sommer in seine Heimat zurück und malte dort auf

einsamer Alm sein erstes Bild, einen Wildschützen, der verwundet zur Frau zurückgebracht wird. Dasselbe zeigt den Künstler schon so fertig in seiner Richtung, daß es sich von seinen heutigen kaum unterscheidet (Stuttgarter Galerie) und von einem anderen Einfluß der Pilotyschule, in die er jetzt eintrat, auf ihn kaum die Rede sein kann, als etwa, daß sie ihm eine gewandtere Technik verschaffte. Er malte nun in ihr 1868 einen Speckbacher (Innsbrucker Museum), der seinen Buben unter den Landesschützen entdeckt, ein Bild, das schon einen colossalen Erfolg hatte und auch durch jene tiefe Liebenswürdigkeit völlig verdiente, welche neben dem lautersten Naturgefühl und einem auffallenden Schönheitssinn die Defregger'schen Bilder vor allen anderen auszeichnet. Allerdings gesellte er ihnen eine Wahrheit des Ausdrucks und eine Unerschöpflichkeit in Erfindung der Charaktere, in der ihm bis heute Niemand gleichkommt, wie viele Nachahmer er auch gefunden. Dabei sind aber seine Menschen so specifisch südtyrolerisch, daß sie absolut nirgends anders hinpassen würden, gerade dadurch aber in der ganzen Welt verstanden wurden und gefielen. — Er schilderte nunmehr das Volksleben seiner Heimat in einer ganzen Reihe von Bildern und mit einer bis dahin unerhörten Gemüthstiefe wie überraschenden Mannigfaltigkeit. So in den „Brüdern“, wo ein aus der Schule zurückkehrender Gymnasiast und der inzwischen auf die Welt Gekommene sich neugierig betrachten, ferner im „Ringkampf“, dem „Zitherspieler“ u. a. m.

Nunmehr ward er von schwerer Krankheit befallen, die ihn zur Rückkehr in das milde Klima der Heimat nöthigte. Dort entstand, der Dorfkirche geweiht, eine Madonna mit dem Kinde, die den Gian-Bellin'schen wenigstens an seelenvoller Innigkeit und Schönheit der Madonna völlig gleichsteht und vielleicht von all seinen Bildern am deutlichsten zeigt, wie verwandt seine Art der des großen Quattrocentisten ist. Auch die italienischen

Bettelmusikanten, der Ball auf der Alm und andere Bilder malte er jetzt, die in ihrer naiven Schalkhaftigkeit und Anmuth seinen Ruf durch ganz Deutschland trugen. Den Beschluß dieser Periode in Bozen machte das berühmte „letzte Aufgebot“ (Belvedere), wo er in dem furchtbaren Ernst seiner Schilderung der Vaterlandsvertheidigung eine hinreißende Kraft des Pathos entwickelt, deren sich sicherlich kein anderer Sittenbildmaler rühmen darf. Wenn hier die Charakteristik der zum Kampf ausziehenden alten Bauern, wie der von ihnen Abschied nehmenden Frauen und Kinder zugleich eine fast Shakespeare'sche Energie zeigt, so kann man dieß Bild wohl als die Krone seiner Leistungen bezeichnen. Es wäre denn, man wollte ihm die 1876 neben vielen anderen vorhergehenden Werken entstandene „Rückkehr der Sieger“ (Nationalgalerie) vorziehen, die, wenn auch nicht im Pathos, doch im herzgewinnenden Jubel der Einziehenden und der Prägnanz ihrer Charaktere jenem gleichkommt. Allerdings ward sie offenbar durch die Rückkehr der Sieger, wie sie 1871 in jedem bayerischen Dorf stattfand, inspirirt, hat also den ganzen Reiz des Selbsterlebten. — Nun folgte bald, in lebensgroßen Figuren ausgeführt, „Andreas Hofer“, der zum Tode gehend von seinen gefangenen Landsleuten Abschied nimmt (Königsberger Galerie). Vermochte der Künstler das ihm neue größere Format nicht völlig zu bewältigen, so ist dennoch sein Hofer so vortrefflich gelungen, daß er unfehlbar in dieser Gestalt im Gedächtniß der Zeitgenossen fortleben muß. Daß das ein Märtyrer ist, der mit fragloser Treue für sein Ideal stirbt, das ist trotz alles schlichten, anspruchslosen Wesens so ergreifend wiedergegeben, daß dem Betrachter kein Zweifel bleibt, wie kaum ein anderer Zeitgenosse an Kraft des Gemüths diesem Maler gleichkomme.

Dazwischen entstanden dann eine lange Reihe kleinerer, meist humoristischer Bilder, die seine Popularität in Deutsch-

land unleugbar am meisten erhöht haben. So die Brautwerbung, das Faustschieben u. a. m., wo er besonders durch die naive Anmuth seiner Frauen und Kinder besticht und dadurch, daß man bei ihm selbst die liebgewinnt, über die man lachen muß. Er hat dann dem Hofer noch einen zweiten in der Residenz zu Innsbruck die Ernennung zum Statthalter empfangenden, ferner einen „Schmid von Kochel“ (Neue Pinakothek) folgen lassen, wo er indeß die Trefflichkeit jener ersten patriotischen Bilder nicht mehr erreicht. Besser ist ihm dieß mit dem neuesten der „Waffenschmiede im Wald“ gelungen (Dresdener Galerie), wo eine Anzahl eben ihre Sensen schmieden lassender Bauern die Botschaft erhält, daß sie jetzt kommen sollen. Die todesmuthige Entschlossenheit der im Einzelnen wiederum vortrefflich charakterisirten Männer bleibt auch hier hinter früheren Leistungen kaum zurück, nur fehlt der im „letzten Aufgebot“ so wirksame Gegensatz der Frauen und Kinder. Dazwischen entstanden nun eine Menge lebensgroßer Studienköpfe und Porträts, meist von Mädchen und Kindern, welche durch die Reinheit des Naturgefühls jedenfalls zum Besten gehören, was wir besitzen. Bei dem deutschen Volke hat Defregger sich freilich durch die das Bauernleben von seinen heiteren Seiten schildernden Bilder am meisten eingeschmeichelt, wie er es neuerdings auf dem „Antritt zum Tanze“ und dem „Salontyroler“ (Nationalgalerie) mit unerschöpflichem Humor und einer Frische und gemüthvollen Auffassung dargestellt hat, daß man darüber gewisse technische Unvollkommenheiten ganz vergißt. Bleibt er hier hinter den alten Niederländern immer noch zurück, so übertrifft er sie dafür weit in der Feinheit und Mannigfaltigkeit der Charaktere, der Schönheit und seelenvollen Tiefe der Empfindung.

Die Nation empfand aber sofort, daß er in dem Spiegel, den er unserem Volksleben vorhielt, ihr einen neuen Schatz er-

obert habe, der sie selber in ihrer eigenen Achtung wie in der des Auslandes höher hob. Der Defregger'sche Optimismus, dem alles Unreine zuwider ist und der bei der außerordentlichsten Wahrheit doch dem Gemeinen so entschieden aus dem Wege geht, wirkt darum durchaus religiös und erhebend auf's Gemüth. Seine glühende Vaterlandsliebe aber mußte eine Generation doppelt sympathisch berühren, die sich mit ungeheuren Opfern ein großes glänzendes Reich nur eben erstritten hatte.

War also hier durch diese Meister des Sittenbildes eine ganz neue Welt erschlossen, dem deutschen Volk etwas geboten worden, was an echtem nationalem Gehalt weit über das bis jetzt von unserer Kunst wie von der irgend einer anderen Nation Geleistete hinausging, so kann daher auch gar keine Frage sein, daß unsere Historienmalerei die Theilnahme der Nation erst wieder voll erringen kann, wenn sie ihre Figuren mit derselben unbedingten Wahrheit und Glaubwürdigkeit ausstatten wird, durch welche diese Sittenbildmaler den ihrigen eine so unermeßliche Popularität erworben haben.

Ein Defregger sehr verwandtes Talent war der Wiener Ed. Kurzbauer, geb. 1840, gest. 1879. Indeß starb er zu früh, als daß er dieselbe Wirkung hätte ausüben können. Er verlegte seine sich bald im Bayerischen, bald in Schwaben bewegenden Schilderungen gern in den Bürgerstand und machte zuerst durch die „ereilten Flüchtlinge“ (Belvedere), eine Entführungsgeschichte, Glück. Bei großer coloristischer Begabung ist sein bestes Bild eine Begräbnißscene geblieben, voll ebenso großer Schönheit der Empfindung als vortrefflich dem Gegenstand angepaßter, düster feierlicher Stimmung.

Am nächsten ist Defregger der Tyroler Mathias Schmid gekommen, geb. 1835, der erst Heilige malte, später in die Piloty'sche Schule übertrat, um nunmehr als hochbegabter Sitten=

bildmaler den „Heiligen", die Tyrol beherrschen, einen sehr hartnäckigen, bald humoristisch, bald ernsthaft geführten Krieg zu machen. So im Herrgottshändler, einem Bilde von seltener Gediegenheit, wo der pharisäische Hochmuth eines Dorfpfarrers mit vernichtender Kraft geschildert wird, dann im „Sittenrichter" und am ergreifendsten im „Auszug der protestantischen Zillerthaler". — Die komische Kraft, mit der er dann das Pfaffenthum in vielen schlagend witzigen Bildern ironisirt, ist nicht geringer, so neuerdings im „eingeseiften" und dem „geflickten" Herrn Pfarrer. Auch die „Rettung" eines im Gebirg herabgestürzten Mädchens durch einen kühnen Jäger, 1883, zeichnet sich wie alle seine Bilder durch schöne Erfindung, treffliche Charakteristik und edle Zeichnung bei kräftiger Färbung aus, so daß man seine Werke zu den gediegensten dieser Art zählen darf. Nicht am wenigsten, weil sie in die großen Kämpfe und Fragen der Zeit mit echt künstlerischer Wucht eingreifen, nie bloße Tendenzbilder sind.

Nicht der wohlthuendste, aber sicherlich der eigenthümlichste all dieser Volksschilderer ist Wilhelm Leibl, geb. in Köln 1846, ein überaus intensives, wenn auch nicht gerade reiches Talent. Erst zum Schmied bestimmt, ging er 1864 nach München und trat bei Piloty ein, wo er zunächst Porträts mit hervorragender Energie malte, besuchte dann 1869 Paris, kehrte aber schon 1870 zurück nach München, wo er sich fortan bald dem Bildniß, bald aber auch der Darstellung von Charakterbildern aus dem Bauernleben widmete, die er mit solcher naturalistischer Treue und Feinheit durchführt, daß er da Holbein näher kommt als irgend Andere vor ihm und mit Einzelnem ein colossales Aufsehen machte. So 1878 in Paris mit den Zeitungslesenden Bauern, dann mit drei betenden Bäuerinnen in München 1882. Das Naturgefühl, mit dem er diese einfachen Vorwürfe auf's Aeußerste durchbildet, aber auch Sclave

des Modells bleibt, lediglich eine Abschrift der Natur geben will, ist sicherlich hochachtungswerth, wie jede, auch die unangenehmste Wahrheit. Indeß wirken diese ungeheure Ehrlichkeit und Treue, der grenzenlose Respekt vor der Natur keineswegs zurückschreckend, sondern eher anziehend durch ihre Pietät, und seine Bilder werden deßhalb ihren Rang sicherlich behaupten in der heutigen Produktion, wie alles, wo eine Zeitrichtung auf die höchste Spitze getrieben erscheint und Genialität wird.

Im Ganzen weit weniger als das der Bauern und Kleinbürger gelang der Schule die Darstellung des Lebens der höheren Stände; doch haben auch hier Mehrere Erhebliches geleistet. So vor allen Hermann Kaulbach, Sohn Wilhelm's, geb. 1846, in einer Reihe von Bildern, die, wie „eine Kinderbeichte“, dann „Mozart's letzte Augenblicke“, „Seb. Bach vor Friedrich dem Großen die Orgel spielend“, zuletzt „Lucrezia Borgia vor ihrem Vater und seinem Hofstaat tanzend“, viel Aufmerksamkeit gefunden und durch ihre gute Charakteristik wie ihren malerischen Reiz auch vollkommen verdient haben, obwohl er über das zu starke Betonen des Stofflichen so wenig hinauskam als der größte Theil der Schule. Auch seine Porträts haben viel Verdienst frischer Naturempfindung. Ihm verwandt ist Meisel, der sich das Leben auf adeligen Schlössern und Stiftern vom 16. bis 18. Jahrhundert zu geistvoll witzigen Schilderungen erkoren, Heinrich Lossow, der aus der Nachahmung von Watteau's lüsternen Hofscenen eine Specialität gemacht hat, die er mit immerhin glänzendem Geschick ausfüllt, Herm. Arnold, der ähnliche Rococoscenen, doch ohne Anlehnung malte, Heinr. v. Habermann, der reizende Frauenporträts und Halbfigurenbilder mit feinem Gefühl geschaffen.

Hier sind nun noch eine Anzahl Ausländer anzuführen. So Nic. Gysis, ein germanisirter Grieche, der erst das Volksleben seiner Heimat sehr talentvoll schilderte und dann auch

einige gute Historienbilder gemalt hat, so die sehr anmuthige Allegorie der „Phantasie“, aber auch Münchener Volksscenen sehr pikant darstellte, wie z. B. in seinem „Napoleon gefangen“, wo die Ankunft dieser Nachricht in der Fürstenfeldergasse und der sie begleitende Volksjubel sehr lebendig wiedergegeben wird. Mit tieferer Empfindung hat der Deutsch-Amerikaner Toby Rosenthal seine oft romantischen Vorwürfe durchgedacht, so einiges nach Tennyson und Walter Scott, dessen Marmion ihm 1883 zu einem sehr ergreifenden Bilde Veranlassung gab. Nicht ohne Humor ist dann seine „erschreckte Mädchenpension“. Am bedeutendsten aber erscheint sein Talent in dem nahezu classischen „Der leere Platz“ betitelten Gemälde, wo ein armer Arbeiter inmitten seiner Kinder bei Tische gramvoll nach der leeren Stelle blickt, wo sonst seine kurz vorher gestorbene Frau gesessen. Die Kraft des Gemüths, vortreffliche Charakteristik, wie die in jedem Theil vollendete Durchführung reihten dieses Bild unter die besten der Schule. Mehr auf coloristische Wirkungen geht ein anderer Amerikaner, David Neal, aus, der, erst Architekturmaler, in Piloty's Schule zur Historie überging und da eine Maria Stuart u. a. mit viel malerischem Talent ausführte. Weit besser hinsichtlich der Charakteristik ist indeß sein neuestes Bild, Cromwell, der Milton beim Orgelspiel belauscht. Auch Siemiradsky hat offenbar seine Anschauungen vollständig in der Schule geformt, obwohl er dieselbe kaum ein Jahr besucht haben soll.

Ueberhaupt kann nicht verkannt werden, daß diese anfänglich so großes Staunen erregenden Produktionen der Piloty'schen Schule alsbald auf die ganze Münchener Kunst, auf alle ihre Talente mehr oder weniger abfärbten, mindestens die jüngere Generation mächtig beeinflußten. Es war das um so mehr der Fall, als in der ersten Periode, bis zum Jahr 1866, gar Niemand da war, der Piloty an Lehrtalent irgend gewachsen

gewesen wäre, und erst von da ab sein Einfluß sichtbar abnahm, als nach und nach Ramberg, Lindenschmit, Dietz und Löfftz an der Akademie zu wirken anfingen.

Neben der Piloty'schen hatte blos die Foltz'sche Schule noch längere Zeit fortexistirt und der Münchener Kunst in Wilh. Hauschild, geb. 1827 in Breslau, Ed. Schwoiser, Aug. Spieß und Fried. Schwörer sehr geschickte Historienmaler geschenkt, von denen die beiden ersteren im Nationalmuseum jedenfalls mit die besten Arbeiten geliefert haben, während Spieß sich im Maximilianeum, dem Rathhaus von Landshut und im Meißener Schloß als sehr begabter Künstler bewährte und Schwörer dasselbe mit viel coloristischem Talent im Constanzer Conciliumssaale that, wo die Hälfte der Fresken ihm gehört. Die drei Erstgenannten haben sich nachher der Ausführung zahlreicher Deckenmalereien in den Schlössern König Ludwig's II. zu Chiemsee und Hohenschwangau so ausschließlich gewidmet, daß sich über ihre gleichwohl sehr ausgedehnte Thätigkeit kaum viel sagen läßt, bei der Unzugänglichkeit dieser Arbeiten. Auch Beyschlag ist aus der Schule hervorgegangen, der sein coloristisches Talent an die Darstellung des Frauen- und Liebeslebens wendet, meist in mittelalterlichen aber auch antiken Scenen, so der Psyche u. a.

Aus der Schule Andr. Müller's ist Glötzle hervorgegangen, der sich wie dieser ausschließlich kirchlichen Bildern widmet und Naturstudium mit strengem Stylgefühl vereinende Arbeiten geliefert hat.

Daß die Künstler, welche in der Ramberg'schen Schule ihre Ausbildung erhielten, sich wesentlich von denen der Piloty'schen unterschieden, kann man nicht sagen. Weder Hirth du Frênes noch Alb. Keller hielten, was sie mit ihren ersten Arbeiten versprachen, so lange sie Ramberg beeinflußte, indeß hat der letztere als überraschend feiner Colorist sich später in Inte-

rieurs u. dgl. einen Platz errungen. K. Herpfer und J. Watter aber widmeten sich den Rococoscenen, ohne indeß das Gewöhnliche weit zu überschreiten. Mehr Eigenartiges zeigt G. Igler, der in der Schilderung des Kinderlebens Vortreffliches leistet, so in seiner „Eselsbank“, und auch L. Vollmar hat in schalkhaften Scenen aus dem Bauernleben ein schönes Talent gezeigt, dessen volle Entfaltung nur durch seinen frühen Tod abgeschnitten wurde.

Weit eher kann man bei den zahlreichen Schülern Lindenschmit's von einer wesentlichen Verschiedenheit sprechen, da sie alle die Eigenschaften ihres Meisters, sein ausgeprägt deutsches Wesen, seine geringere Betonung des Stofflichen sich anzueignen strebten. — So hat, ohne eigentlicher Schüler gewesen zu sein, Edm. Harburger, geb. 1846 zu Eichstädt, sich durch höchst geistreiche Illustrationen für die „Fliegenden Blätter“ und durch eine Reihe sehr pikant aufgefaßter humoristischer Scenen aus dem Volksleben rühmlich bekannt gemacht. Ihm verwandt sind Karl Kronberger und A. Laupheimer, wie denn in solch' humoristischer Darstellung die Münchener Maler dieser Periode unerschöpflich sind. Auch der mehr zu gemüthvollen Darstellungen aus dem altdeutschen Leben neigende Titus Tobler ist von Lindenschmit stark beeinflußt, wie auch E. Petersen, die talentvolle Landschaftsmalerin Tina Blau u. a. Direkt aus der Schule hervorgegangen sind K. Gebhard, der mit einem Loki und Sygin viele Erwartungen erregte, Friedrich Keller, ein derber Naturalist voll der energischsten Subjektivität, A. Seifert, der mit gesundem Realismus nur altdeutsche Geschichte behandelte, C. v. Bodenhausen, der romantische Stoffe vorzieht und 1883 durch ein „Märchen“ viel Beifall fand u. a. m. Zu seinen Schülern gehören auch die Norweger Wergeland, Heyerdahl und Werenskiold, wie die Amerikaner Walter Shirlaw und Ulrich.

Unstreitig kommt mit dieser Schule etwas entschieden demokratisch Angehauchtes in die Münchener Kunst, ein trotziges Plebejerthum, das sich neben der weit vornehmer aussehenden Piloty'schen sehr ungebärdig ausnimmt, das aber durch Lebenskraft ersetzt, was ihm an Noblesse regelmäßig abgeht. Sie wird oft bis zum Exceß naturalistisch, nicht nur realistisch, bleibt aber voll gesunder Kraft, wenn sie auch mehr nach Wahrheit als nach Schönheit strebt. Dieses bald bürgerliche, bald bäuerische Wesen, das oft zu entschiedenem Proletarierthum auswächst, ist fortan ein Element, mit dem man um so mehr zu rechnen hat, als es noch fortwährend zunimmt, wie der Socialismus in der Gesellschaft. Etwa von 1866 an taucht aber neben ihm und mit ihm auch eine neue Richtung auf in der Münchener Kunst, die direkt an unsere altdeutschen und niederländischen Meister anknüpft, so daß diese Benutzung oft bis zur Imitation geht, was man gerade als kein Element der Gesundheit bezeichnen kann. — Denn ob man wie die Classicisten, Michel Angelo und Raphael, oder wie die Heutigen, Holbein, Rembrandt und Wouvermann, nachahme, ist ziemlich gleich im Ergebniß, wenn es auch die letztere Richtung unstreitig zu harmonischeren Kunstwerken gebracht hat, da die Niederländer und Altdeutschen als stammverwandt uns allerdings zugänglicher sind, dafür aber auch um einen guten Grad tiefer stehen. Nationaler sind alle diese Maler ganz gewiß, aber dergleichen Nachahmungen haben sich noch nie lange als lebensfähig erwiesen, weil ihnen der eigenthümliche Gehalt, die neue Weltanschauung, fehlt, die einer Kunstrichtung allein Dauer zu sichern vermögen und welche die Menzel, Knaus, Defregger, v. Werner, Passini, Makart durchaus besitzen, wie sie des Cornelius Größe ausmacht. Man kann aber die Weltanschauung niemals durch Bilderanschauung oder Nachahmung der Antike u. dgl. ersetzen. — Diese Richtung bildet also allerdings eine Gefahr für die Münchener Kunst, wenn

sie ihr für den Augenblick auch unleugbar große Vortheile gebracht hat. — Als die beiden übrigens hochbegabten Vertreter dieser neuesten Phase kann man Dietz und Löfftz bezeichnen, die jetzt nach dem Aufhören der Piloty'schen die besuchtesten Schulen haben und, besonders der Erstere, eine sehr weitgreifende Wirkung ausüben. Das aber muß auch hier gleich bemerkt werden, daß von Foltz und Piloty an bis auf Dietz und Löfftz die respectiven Schulen durchaus nicht von ihren Meistern allein das Gepräge erhalten, sondern alsbald einen selbständigen Charakter ausbilden, der sich mit dem des Meisters keineswegs immer deckt.

Jedenfalls war es eine ganz neue Auffassung der Sittenbildmalerei, die Wilhelm Dietz, geb. in Bayreuth 1839, in die Münchener Kunst brachte, wo seine Schule jetzt nahezu die größte geworden ist. Obwohl er einige Wochen bei Piloty gearbeitet haben soll, zeigt er doch keine Spur davon, sondern hat sich ausschließlich an den alten Niederländern, speciell an Wouvermann und Brouwer, später auch an Rembrandt gebildet. Zuerst machte er sich durch köstliche Illustrationen, besonders aus dem dreißigjährigen Krieg gesucht, die an Originalität und Lebendigkeit wie Verständniß des Zeitcharakters kaum je überboten worden sind und die er, wie Menzel, gleich auf dem Holzstock componirte oder auch selber radirte. Bald zeigte er sich aber auch als Künstler ersten Ranges in einer langen Reihe kleiner Cabinetsbilder, meist Scenen aus dem 17. und 18. Jahrhundert, die bald Strolche und Schnapphähne, Landsknechte u. s. w., aber auch das Leben der vornehmeren Stände in Wald und Feld, auf Reisen und Lustpartien mit wunderbar treffender Charakteristik und ebenso miniaturartig feiner als doch überaus freier und malerischer Behandlung schildern. Vollkommen objektiv, interessirt ihn vor Allem an den Dingen die malerische Seite, das Leben überhaupt, seine Sonne bescheint

mit gleichem Glanz Gerechte und Ungerechte, ja er hat eine gewisse Vorliebe für Vagabunden und Strolche, die er mit so köstlichem Humor schildert, daß man sie fast lieb gewinnt, wenn sie den Pfeffersäcken auflauern, den Hühnerställen gefährlich werden, ja sehr vornehme Herren ohne allen Respekt anfallen. Aber auch die Pikniks der letzteren und ihrer Damen auf grünem Anger schildert er mit frischer Natürlichkeit (Nationalgalerie), läßt die Cavaliere um Pferde handeln, Duelle ausfechten oder Carossen begleiten. — Beruht der Reiz seiner Kleinmalerei wesentlich auf ihrer Zierlichkeit, auf der geistvollen Freiheit des Vortrags, der überhaupt erst mit ihm eine ganz hervorragende Bedeutung in der Münchener Schule gewinnt, ja wäre seine Kunst groß so wenig möglich als die Wouvermann's, so hat er sich doch neuerdings auch an einer „Heiligen Nacht“ (Galerie Schön, Worms) mit hervorragendem Erfolg versucht. Natürlich machte er sie zu einer Rembrandt'schen Idylle, in der es ihm aber gelang, tief gemüthvoll zu werden, ja der Maria selber einen idealen Hauch voll Innigkeit und Mutterglück zu geben, der auch die anbetend nahenden Hirten erhöht. Nicht am wenigsten wirken seine mit ungeheuren Preisen bezahlten Bilder auch dadurch so erfrischend, weil sie die Mühe, die sie ihm gekostet, so gar nicht verrathen, sondern dem Beschauer das Gefühl der vollkommensten Freiheit und Behaglichkeit geben. Sein Pinsel trippelt fast noch pikanter und geistreicher auf der Leinwand herum als der Wouvermann's, ohne den Dietz freilich wohl denkbar ist, jedenfalls aber etwas ganz anderes geworden wäre.

Unter der großen Zahl mehr oder weniger talentvoller Schüler, die sich bald, verführt von dieser anscheinenden Leichtigkeit, um den seinerseits jeder direkten Naturnachahmung aus dem Wege gehenden Meister sammelten, nimmt Ernst Zimmermann um so mehr eine der ersten Stellen ein, als er bald

über denselben weit hinausging und sich mehr Rembrandt näherte. Er gerade zeigt vorzugsweise, was diese Schule so gründlich von der Piloty'schen und ihrer Modellmalerei unterscheidet; die freie malerische Produktion, die alles Nebensächliche mit souveräner Verachtung behandelt, was jene so mühsam dem Gliedermann nachmalte, während sie dafür ihre ganze Aufmerksamkeit dem Wesentlichen zuwendet. Freilich entging sie dabei nicht immer der Gefahr, schlottrig und gemein in den Formen zu werden, ja das Schöne im Häßlichen zu suchen. Daß dieses ungekämmte Plebejerthum in der Kunst aber gerade bei uns einen so breiten Platz erlangte, hängt doch mit der politischen Entwicklung, vorab mit dem Auftreten der Demokratie — ja des Socialismus, viel genauer zusammen, als es den Trägern dieser neuesten Richtung selber irgendwie bewußt wurde. Keine Frage, daß es hier wiederum Menzel war, der den Ton angegeben hat, welcher nun durch alle Octaven durchgespielt wird. Zimmermann fing mit einem spazierenden Prinzeßchen an, das vom Schloß herkommend von den proletarischen Jungen des Dorfes mit einer gewissen Unverschämtheit angestarrt wird, die seine Unnahbarkeit bei Gelegenheit schlecht genug verbürgte. Der Gegensatz war aber reizend geistvoll gegeben, trotz der demokratischen Spitze. Der Künstler ließ der Prinzessin „Fischweiber" und allerhand anderes Gesindel folgen, kam dann aber plötzlich 1879 mit einem zwölfjährigen Christus unter den Pharisäern, der, lebensgroß ausgeführt, bereits Aufsehen erregte durch die Kühnheit der Gegensätze, die Verpflanzung der Scene in die unmittelbarste Gegenwart, der seine eben erst aus Galizien eingewanderten Rabbiner anzugehören schienen. Dann sprang er wieder mit und ohne Grazie zu den häßlichsten Marktweibern und ihrem Kohl über, sie mit Rembrandt'schem Behagen gebend. Um so mehr überraschte es, als die Münchener Ausstellung von 1883 in direkter Concurrenz mit dem ehemaligen Meister auch eine

„Anbetung der Hirten“ sogar in lebensgroßen Figuren von ihm brachte, die mit einem seltenen Zauber des vom Kinde ausgehenden Lichtes zugleich die Madonna als beglückte Mutter echt deutsch, wie die Hirten mit ihren Kindern, dabei voll frommer und andächtiger Bewunderung zeigte. Das Ganze war also eine überaus rührende Idylle, die sich mitten im Schooß der eigenen Nation, in jedem Dorf abgespielt haben konnte. Jedenfalls ist es aber auch bemerkenswerth, daß nunmehr wieder so oft auf christliche Stoffe zurückgegriffen wird, die der Realismus zwei Jahrzehnte lang so gänzlich vernachlässigt hatte. Allerdings ist die Behandlung eine ganz andere, von aller kirchlichen Tradition losgelöste, nur den allgemeinen menschlichen Gehalt aufsuchende.

Damit kommen wir nun auf den Kern der ganzen Bewegung: die mächtig wachsende Tendenz in unserer Kunst, alles in die unmittelbarste Gegenwart und wenn irgend möglich in den Schooß der eigenen Nation zu verlegen, was man früher zur romantischen Zeit nicht weit genug in zeitliche und räumliche Ferne wegrücken zu können vermeinte. Es ist das aber eine Richtung, die man in allen wahrhaft schöpferischen Perioden der Kunst wahrnimmt, in Italien wie Spanien, in den Niederlanden wie Deutschland.

Von den übrigen Dietzschülern ist der bedeutendste Wilhelm Räuber, ein Ostpreuße, der 1879 erst mit einer wilden Jagd, welche voll Herrenübermuth durch den Krautgarten eines armen Bauern setzt u. a., in der Art des Dietz sich bekannt machte, dann aber 1883 auf einmal durch eine Darstellung der Uebergabe von Warschau an den großen Churfürsten 1656, einem sehr figurenreichen Bilde, ungewöhnliches Verständniß ganzer historischer Perioden und ein ebenso bedeutendes Talent gesunder Charakteristik offenbarte. — Neben ihm frappirte K. Weigand durch einen Einzug Luther's in Worms, ein Religionsgespräch

Hutten's mit Sickingen und andere Scenen, die alle gesundes Verständniß der Zeit und ihrer Menschen bekundeten. Ebenso eine in Fresco ausgeführte Hochzeit Dürer's. Auch der Schlesier J. Weiser that sich durch geistreich humoristische Sittenschilderungen aus dem 17. und 18. Jahrhundert hervor, so die Vertheidigung eines Klosters, Erstürmung der Jungfernburg u. a. Ihm verwandt erscheint Fr. Kühl, während A. Holmberg sich zu einem sehr feinen Coloristen entwickelte, wie auch P. Höfer überaus fein gestimmte Interieurs gab, W. Velten Reiterscenen, H. Breling und Puteani in minutiöser Ausführung in Nachahmung Wouvermann's mit dem Meister selber wetteiferten. O. Hierl=Deronco gab eine Gefangennehmung Ludwig's XIV. in Varennes mit viel Talent, A. Erdtelt malte gute Porträts, Jul. Adam Kinderbilder, ebenso E. Keyser mit entschiedenem Talent.

War mitten hinein in diese Entwicklung der deutsch=französische Krieg gefallen, der eine Menge Künstler den Pinsel mit der Flinte vertauschen oder die Heere als stoffbedürftige Maler begleiten ließ, so verdankten dem alle auch eine ungeheure Anregung. Zunächst Louis Braun, geb. 1836 in Schwäbisch=Hall, der, bis dahin in seinen Tendenzen Dietz ziemlich verwandt, nun auf einmal als leichter Erfinder und gewandter Zeichner, nachdem er erst eine Reihe Oelbilder aus dem Kriege gemalt, sich der Panoramenform bemächtigte und dieselbe mit hervorragendem Talent zu großartigen Wirkungen brachte. Ist sein erster derartiger Versuch, die „Schlacht von Sedan“, in Frankfurt a. M. noch verunglückt, so gerieth der zweite, die Einnahme von Weißenburg darstellende, in München schon sehr viel besser und entwickelt ein bedeutendes Talent dramatisch=spannender und klarer Erzählung. Der Erfolg war ein colossaler und zeigte erst, wie empfänglich unser Volk für die Kunst ist, wenn sie sein Gemüth mit Macht zu packen weiß. Kann es doch gar keine Frage sein, daß diese Panoramenform der Darstellung modernen

Massenkampfes weitaus am besten entspricht und sich daher ihre ungeheure Popularität mit Recht so rasch errungen hat. — Sie ist jetzt unstreitig eine neue Gattung der monumentalen Kunst geworden und nimmt einen viel zu großen Platz in der modernen Produktion ein, als daß man sie ignoriren könnte. Zuerst in England aufgekommen, gelangte sie auf dem Umweg über Paris zu uns. Durch die Concentrirung des Lichts, die Isolirung des Beschauers und das Imponirende der Verhältnisse, dann durch die Verbindung der Wirklichkeit im Vordergrunde, mit der anscheinend erst in etwa hundert Fuß Entfernung beginnenden und darum den größten Schwierigkeiten geschickt ausweichenden Malerei wird eine Täuschung oder vielmehr eine Anregung der Phantasie hervorgebracht, deren Gewalt sich Niemand entzieht. — Offenbar ist sie ein Erzeugniß jener Demokratisirung der Kunst, die unsere Zeit charakterisirt. Braun hat diese Mittel geschickt zu benutzen gelernt und darum nach dem Münchener Erfolg durch eine Darstellung der Erstürmung von St. Privat in Dresden einen noch größeren davongetragen, dem er eben jetzt die berühmte Reiterattaque von Mars-la-tour folgen zu lassen im Begriffe ist (Leipzig). Gleichzeitig ernteten Faber du Faur in Hamburg mit einer Schlacht von Wörth und noch vor ihm Hünten und Simmler in Berlin mit einer von Gravelotte, der v. Werner die von Sedan folgen ließ, nicht minder verdiente Lorbeeren.

Neben Braun hatten aber auch Fr. Bodenmüller und C. Seiler den Feldzug mitgemacht, wo denn der erstere in zwei Bildern, der Erstürmung von Bazeilles und jene der Höhen von Fröschweiler, mit großer Lebendigkeit seine Erinnerungen verwerthete (Neue Pinakothek), während sich der zweite in vielen kleinen Genrebildern bethätigte, in welchen er mit überaus geistvollem Pinsel militärische Genrescenen oder die französische Gesellschaft des vorigen Jahrhunderts schilderte. Heinrich Lang,

früher ein sehr geschickter Pferdemaler, prägte seine Erinnerungen in einer ganzen Reihe kleiner militärischer Scenen aus, die voller Leben und gesunder Beobachtung sind. Auch Emelé verdankt dem Feldzug gute Motive. In der Schule des Piloty hat sich dann der schon erwähnte O. v. Faber du Faur, geb. 1828 in Ludwigsburg, gebildet, der er aber bald das Studium französischer Coloristen substituirte. Der Krieg lieferte auch ihm dankbaren Stoff, den er erst in einer Uebergabe der französischen Reiterei bei Sedan, einem Bilde voll coloristischen Reizes, dann in zwei Scenen der Schlacht von Champigny, von großer Kühnheit der Composition, mit bedeutendem Erfolge verwerthete. Hier, bei der Schilderung seiner kämpfenden schwäbischen Landsleute, erreichte er besonders im zweiten Bilde eine Wucht und eine Ueberzeugungskraft, die dasselbe schon unter die besseren stellen, welche der Krieg von 1870 hervorgerufen. Haben die orientalischen Bilder, in denen sich der Künstler oft gefällt, nicht denselben Reiz der Unmittelbarkeit, so zeigen doch auch sie das bedeutende coloristische Talent.

Gleichzeitig begann auch in Folge der allgemeinen Verzierungslust die lange vergessene Malerei der Hausfaçaden wieder aufzukommen. Sie brachte an einem Münchener Gasthof zu einem guten Erfolg Claudius Schraudolph, Sohn des Heiligenmalers, bei dem er den ersten akademischen Unterricht genossen und sich ein schönes Stylgefühl bei überaus leichter Produktion und gutem Farbensinn angeeignet hatte. Ist seine Charakteristik nicht gerade sehr tiefgehend, so hat er doch eine sehr richtige Empfindung für das Angemessene. Besonders glückt ihm die Darstellung schöner Frauengestalten, wie denn auch seine früheren Genrebilder meist ihrer Verherrlichung gewidmet waren. Er hat auch religiöse Bilder gemalt, allerdings mit mehr anmuthiger als tiefer Empfindung.

Letztere zeigt nun in ungemeinem Maße Ludwig Löfftz,

geb. 1845 in Darmstadt, ein ebenso eigenartiger als hochbegabter Künstler, der darum an der Münchener Akademie ebenfalls eine große Schule gebildet hat. Sohn eines Tapetenfabrikanten ward er erst Kaufmann, dann Tapezier, empfing aber früh Eindrücke in der Galerie und von den ihm bekannten Malern Paul Weber und Röth. Endlich konnte er die Kunstschule unter Hofmann besuchen, ging dann 1869 nach Nürnberg und ward Schüler von Kreling und Raupp, später wendete er sich nach München in die Dietzschule, wo er bis 1873 blieb. Hier entstanden der „Trödelmarkt", der „Radirer"; dann machte er sich zuerst durch eigenthümlich styl- und stimmungsvolle Landschaften bekannt, ging alsbald wieder zu Figurenbildern über, wo er Auffassung und Technik der Altdeutschen sehr geschickt nachahmte, so erst bei einem Cardinal (Frz. Liszt), dann bei einem „Wucherer". Es folgte ein Bild im Rathhaus von Landshut, dann 1880 ein vortrefflicher Erasmus am Schreibetisch, ganz in der Art des Holbein, u. a. Neuerdings hat er mit einer Pieta auf der Münchener Ausstellung von 1883 ein sehr berechtigtes Aufsehen gemacht durch den hochpoetischen Zauber, den er in die beiden Figuren des Heilands und der hinter ihm betenden Magdalena gebracht. Besonders war hier der lebensgroße Körper Christi mit einer Feinheit des Studiums modellirt, die in der deutschen Kunst bis jetzt nur zu selten erreicht ward. Langsam und schwer arbeitend, sich nie genügend, hat es doch dieser Künstler bei den verschiedensten Aufgaben immer zu hoch interessanten Kunstwerken gebracht, die freilich wie die Dietz'schen den Fehler haben, daß man ihre classischen Vorbilder zu genau kennt, gleichviel ob sie in Nürnberg, Rom oder Sevilla hausen.

Aus seiner Schule sind auch H. Burckhardt, G. Jakobides, Thedi und andere talentvolle Künstler hervorgegangen. Noch wichtiger als diese ist Klaus Meyer, ein Hannoveraner,

der ebenfalls dem Cultus der Niederländer, speciell dem des Peter de Hooghe huldigt, wobei es ihm aber gelang, sich in kurzer Zeit einen großen Ruf zu erwerben, da ihn diese Anlehnung so wenig als Löfftz verhindert, überaus lebensvoll, ja sogar originell zu erscheinen. Sein letztes Bild, ein Beguinenkloster, 1883, verdient seine Anerkennung auch durch eine Feinheit und Keuschheit der Empfindung wie Gediegenheit und Schlichtheit der Ausführung, dann die schlagende Charakteristik der in einem Zimmer beisammen sitzenden und nähenden Frauen, so daß man dieß Werk wohl classisch nennen darf.

Wir kommen nun noch auf einige Künstler, die sich in keine Schule einreihen lassen und doch entschiedene Bedeutung haben. So Anton Seitz, geb. 1830 in Roth. Mehr die gemüthliche Seite des bürgerlichen Lebens betonend hat er sich durch die überaus delikate Durchbildung seiner liebenswürdigen Cabinetsbilder den Namen des deutschen Meissonier erworben, sammt einer wohlverdienten Beliebtheit, da er unser süddeutsches Kleinstädterthum vortrefflich schildert, ohne indeß eine specifisch lokale Färbung zu zeigen. Die nationale ist dafür um so entschiedener.

Charakterisirt diese weit größere Anlehnung an die Altdeutschen und Niederländer die ganze neuere Münchener Schule und verdankt sie nebst ihrer Rückkehr zu vaterländischen Stoffen derselben den größten Theil ihrer auffallenden Erfolge, so gilt das auch von Fritz Aug. Kaulbach, geb. 1850 in Hannover, der sich durch sie großen Ruf errungen. Erst bei seinem Vater, dem bekannten Porträtmaler, gebildet, begann er seine Laufbahn in München mit Frauenbildern, bei denen er in der Anlehnung an Rubens und vielleicht noch mehr an Makart viel Grazie und Naturgefühl entwickelte. Beim Frauencultus, meist in Einzelfiguren, ist er in der Hauptsache auch geblieben und verdankt dem Studium van Dyk's eine Reihe sehr gediegener Schöpfungen. War schon ein „Familiendiner im Freien“ (Dresdener

Galerie) durch die blühende an Rubens hinstreifende Färbung, die Natürlichkeit der Kinder und Frauen eine überaus anmuthige Erscheinung, so erntete eine Reihe lebensgroßer Frauenbilder noch größeren Beifall. Obwohl Frauen und Kinder vornehmer Stände mit Vorliebe schildernd, hat er doch auch treffliche Männerporträts geliefert. Als Colorist nimmt er unstreitig durch die Feinheit des gedämpften Tones seiner Bilder, sowie das Gemüth- und Seelenvolle des Ausdrucks seiner Köpfe eine hervorragende Stellung ein.

Aus der Schule des Alex. Wagner hervorgegangen ist dann noch Frank Kirchbach, der bei einem „Herzog Ludwig der Kämpfer", besonders aber bei einer Reihe Nibelungenbilder viel coloristisches und dramatisches Talent bewies. Noch bedeutender ist der Nordpolfahrer Julius von Payer, der, von seinen Reisen zurückgekehrt, sich der Malerei widmete und gleich mit seinem ersten Bilde, dem Untergang des Restes der Franklin'schen Expedition, ein sehr berechtigtes Aufsehen machte. Denn hier war mit entschiedenem Glück angestrebt einem ganz modernen Gegenstande bei aller individuellen Wahrheit monumentale stylvolle Würde zu geben. Große Auffassung und Form neben stimmungsvoller Coloristik sind immer selten, hier waren sie erreicht, ohne zu dem immerhin mißlichen Mittel direkter Anlehnung an alte Meister zu greifen.

Aus Hamburg kam dann Hugo Kauffmann, geb. 1844, über Frankfurt nach München, wo er sich erst durch sehr humoristische Schilderungen von allerhand fahrendem und trinkendem Volk, Schnurranten und Strolchen, dann, rasch eingewöhnt, durch solche des oberbayerischen Bauern- und Jägerlebens bald einen Namen machte, so daß er jetzt einen der ersten Plätze unter diesen Bauernmalern einnimmt. Auch durch viele Illustrationen und Zeichnungen hat er sich sehr vortheilhaft bekannt gemacht, so durch die „Spießbürger und Vagabunden" u. a. m. Hat er

sich offenbar an Teniers und Brouwer gebildet, so haben sie doch seine große Originalität in keiner Weise beeinträchtigt. Nicht so liebenswürdig oder gar tief gemüthvoll als Enhuber, Defregger oder Grützner, mehr derb humoristischer Auffassung zuneigend, ja bisweilen selbst sehr energisch den dämonischen Zug betonend, der dem Wildschützen- und Vagabundenleben eigen, zeichnen sich doch alle seine Werke durch große Meisterschaft der Zeichnung und geistreich freien Vortrag aus. — Ihm nach eifert der Berliner A. Lüben, welcher sich ebenfalls schon sehr in den Charakter des oberbayerischen Volkes hineingelebt. J. Rörr und besonders J. Wopfner schildern mit Vorliebe bäuerliche Idyllen, meist mit sehr reizender Landschaft verbunden, H. Stelzner Scenen aus dem 16. und 17. Jahrhundert, während L. Hofmann v. Zeitz sich in allen Gattungen versucht hat. Ein bedeutendes, aber noch etwas unsicheres Talent offenbart dann der Dresdener G. Papperitz, der erst 1879 mit einer Scene aus Dante, dann 1883 mit einer Kreuzschleppung in lebensgroßen Figuren Aufsehen machte, die aber beide bei allem Reiz des inneren Ernstes entbehrten. Dasselbe kann man in vermehrtem Maße von seinem Landsmann Fritz v. Uhde sagen, der sich erst an Rembrandt, dann an Munkacsy, zuletzt gar an die französischen Impressionisten anschloß. Die Nachahmung dieses modernen Franzosenthums zeigt auch B. Piglhein, der, ebenfalls sehr begabt, mit einem Gekreuzigten 1879 Aufsehen machte, um dann 1883 durch allerhand Hetärenmalerei ein gewisses Publikum anzuziehen und sein Talent zu verwüsten. — Zwei glänzende und durchaus eigenartige Begabungen gehören mehr der decorativen Kunst, aus der sie auch hervorgegangen sind. So Ludwig Lesker aus Mecklenburg, ein so großes coloristisches Talent, daß er als Decorationsmaler in Deutschland wohl unerreicht dasteht. Er hat sich aber auch erfolgreich in Historienmalerei, freilich mit direkter Anlehnung an Paul Veronese versucht und

in dessen Geschmack für das Schloß in Sigmaringen eine ganze Reihe allegorischer Deckenbilder mit entschiedenem Erfolg gemalt. Kaum geringere Leichtigkeit des Machens bei sehr fruchtbarer Phantasie zeigt Friedr. Wagner, der die mannigfachsten figürlichen Decorationen erst in Schwind'schem Geschmack mit viel Humor im Münchener Rathskeller und anderwärts, dann nach eigenem sehr üppigen, an die Zopfmaler erinnernden Styl im Café Roth in München, endlich eine Anzahl sehr malerisch reizenden Jagdbilder für die Drachenburg a. R. gemalt hat. Auch seine mythologischen Scenen entbehren weder der Grazie noch gestaltenbildender Kraft. Letztere und Porträts malt auch nicht ohne Eleganz A. de Courten, und Frz. Widnmann bekundet bei ihrer Behandlung sogar ein sehr hervorragendes Talent, über das aber, da es ganz im Dienste des Königs Ludwig II. verwendet wird, erst eine spätere Zeit genauer zu urtheilen im Stande sein dürfte.

Der Zauber des Münchener Künstlerlebens hat immer auch Fremde in Massen angezogen, die sich dann bald mehr oder weniger zu germanisiren pflegten. Nur die zahlreich in München lebenden Polen bildeten immer eine Colonie für sich, die sich mit anderen kaum amalgamirte, selbst wenn sie dieselbe Schule besuchten. So Joseph Brandt, geb. 1841, der als Schüler Franz Adam's bald ein ungemeines malerisches Talent entwickelte in seinen Schilderungen des alten Polens. Neuerdings hat er dann bei dem „Entsatz Wiens durch Sobiesky", einem Bilde voll dramatischen Lebens, dann mit Steppen- und Reiterscenen aller Art, diesem Barbarenthum immer mit großem Geschick die pittoreske Seite abgewonnen, obwohl Brandt jene so individuellen Charaktere allerdings meistens fehlen, die bei Matejko so vortrefflich gegeben sind. Daß diese Bravour trotz alles äußeren Lebens darum doch eine kalte bleibt, ist selbstverständlich. Die glänzenden Seiten des chevaleresken Polens

schilderte dann mit großem Talent der früh verstorbene Max Gierymsky, der in A. Kowalsky einen sehr viel demokratischer angehauchten Nachfolger fand voll eigenthümlicher coloristischer Begabung.

Auch die Skandinavier zogen sich zahlreich nach München; unter ihnen machte sich C. G. Hellqvist, erst Schüler des Dietz, durch eine Anzahl der schwedischen Geschichte entnommener und mit einem bis zur Häßlichkeit gehenden Realismus, aber ungewöhnlich energisch und wahr ausgeführter Scenen bald bekannt. So durch die Uebergabe von Wisby 1881, Gustav Wasa, der Disputation zwischen Olaus Petri und Peter Galle zuhörend, u. a. m. Diese Bilder haben bei aller Unschönheit eine überzeugende Kraft, die sie überall Aufsehen erregen ließ. Sehr achtbar sind die Schweizer neben dem Pilotyschüler S. Benz, der in neuerer Zelt liebliche religiöse Idyllen malt, durch Conrad Grob und Diethelm Meyer vertreten, die beide das Bauernleben ihrer schönen Heimat mit einer gewissen, echt landesüblichen aber kerngesunden Derbheit schildern, die jenes Reizes keineswegs entbehrt, den ein bestimmt ausgesprochener Charakter in der Kunst immer hat. Ihn zeigt, etwas glühender colorirt, auch der Ungar Paul Böhm in seinen Schilderungen des Pußtenlebens und der dort hausenden Zigeuner.

Der lebendige Zusammenhang der Kunst mit der Nation, in deren Mitte sie entsteht, ist es, der über ihren Werth erst entscheidet. Von den deutschen Künstlern der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts können sich aber nur sehr wenige solcher Volksthümlichkeit rühmen, wie sie heute einem Menzel, v. Werner, Knaus, Defregger zu Theil geworden. Es ist darum jedenfalls das größte Verdienst dieser realistischen Kunst, jenen Zusammenhang erst wieder hergestellt zu haben. Dieß konnte aber mehr als in den übrigen Gebieten im nationalen Geschichts-, und ins-

besondere Sittenbild geschehen, welches letztere daher auch das entschiedenste Uebergewicht erlangte.

Dagegen tritt nun die Landschaft auffallend zurück. Hatte sie noch in den vierziger und fünfziger Jahren einen so breiten Platz eingenommen, daß ein Rottmann oder Achenbach an Popularität einem Cornelius und Rauch kaum viel nachgaben, so verlor sich das nach 1870 auffallend rasch. Die Nation selber war eben dramatischer geworden und liebte statt der Darstellung lyrischer Stimmungen es mehr, den Menschen selber handelnd auftreten zu sehen, sobald ihr das in fesselnderen und reizvolleren Formen geboten ward, als früher bei der trostlosen technischen Stümperei der Schule möglich war. Indeß war gerade hier, bei Erlangung einer gewandteren Technik, größeren coloristischen Reizes die Landschaftmalerei ganz entschieden vorangegangen. Nicht minder in der Hinwendung zur heimischen Natur. Beides hatte in München Eduard Schleich, geb. bei Landshut 1812, gest. 1874, am erfolgreichsten vertreten und so, ohne selber jemals Schüler zu haben, auf die ganze Schule gewirkt. Er hat die Darstellung der oberbayerischen Ebene, der herrlichen in die nördliche Abdachung der Alpen wie Perlen hineingebetteten Seen sammt dem grandiosen Hintergrunde der Alpen mit solchem Reiz hochpoetischer, stimmungsvoller Auffassung zu umkleiden vermocht, den Glanz des Aethers, die Magie des Lichtes so vortrefflich dargestellt, daß er hier den Meisten förmlich eine neue Welt eroberte und sie erst bei ihm mit Entzücken wahrnahmen, wie schön ihr Vaterland sei. Aber noch wirksamer war sein coloristisches System und die breite freie Behandlung, die er erst einbürgerte, und damit der früheren mageren und ängstlichen Pinselei ein rasches Ende bereitete. War Schleich außer durch Rubens doch auch durch französische Coloristen, wie Decamps, zur Ausbildung seines Systems veranlaßt worden, so machte sich der Einfluß französischer Landschaft- und Thier-

malerei auch sonst sehr lebhaft geltend von 1848—1866. Besonders der Troyons einerseits und des Paysage intime andererseits. Des letzteren Vertreter in München war Adolph Lier, geb. 1827 zu Herrnhut, gest. 1881, der, erst Schüler Richard Zimmermann's, dann 1861 nach Paris ging und dort sich an Jules Dupré anschloß, indeß dadurch wohl ausgebildet, aber in seiner schon vorher eingeschlagenen Richtung kaum verändert wurde. Dieselbe bestand darin, die einfachsten und nächstliegendsten Gegenstände mit den schlichtesten Mitteln wiederzugeben, während Schleich sie mit der Tendenz eingeschlagen, die Pracht zu zeigen, deren die Heimat im Sonnenschein und Mondenglanz fähig war. Lier verpflanzte so den „Paysage intime“, die Stimmungslandschaft, allerdings auf unseren Boden. Eine Landstraße im Regen, ein gelbes Stoppelfeld mit herbstlich sonnigen Wolken darüber, ein Abend an der Isar nach Sonnenuntergang u. dgl. m. waren die Vorwürfe, die er mit stillem aber feinem träumerischen Reiz zu umkleiden wußte. Sein coloristisches System basirt auf dem Vorherrschen des Grau und auf möglichst einfachen aber entschiedenen Gegensätzen von meist nur zwei Farbenmassen. Er hat eine Schule gestiftet, aus der ein großer Theil der heutigen Münchener Landschafter hervorgegangen ist. So Jos. Wenglein, dessen Wiedergabe der eigenthümlich strengen, ja wilden oberbayerischen Flußthäler und Seeufer oder der sie einrahmenden herbstlichen Wälder bei oft fast düsterer Großartigkeit etwas sehr Herzstärkendes hat. Gust. Schönleber, geb. 1852 in Bietigheim, ist dann der berühmteste und allerdings auch vielseitigste Meister dieser Lierschule geworden, der sowohl Ost- und Nordseeufer wie die der Adria mit gleicher Virtuosität und feinem Farbensinn wiedergiebt, als allerhand hochpoetisch aufgefaßte Städte- und Dorfbilder. Außer diesen beiden haben dann noch Carl v. Malchus feingestimmte Marinen, Aug. Fink köstliche Wald- und Gebirgsbilder, ebenso

R. v. Poschinger, L. Neubert, G. v. Bechtolsheim, Fr. Baer, besonders aber der Marinemaler L. Dill und W. Baisch sich einen Namen in dieser Richtung gemacht. Der letztere, indem er seine Raine und Auen im Morgendunst mit vortrefflich gemalten Heerden bevölkerte. Carl Heffner, der meist englische und niederländische Flußufer schildert, ist ebenfalls ein verwandtes, sich mit großer und fesselnder Eigenthümlichkeit in dieser Richtung bewegendes Talent. Neuestens zeichnet sich auch Heinr. Rasch in dieser Richtung bei seinen fein gestimmten Marinen aus.

Neben diesen Stimmungsmalern fand aber die Rottmannische Richtung auf Wiedergabe südlicher, besonders der italienischen Natur, in Bernhard Fries, F. Bamberger, C. Löffler, Gust. Closz, Krause und Roß noch eine Reihe sehr begabter Nachfolger, die freilich jetzt fast sämmtlich dahingegangen sind. Weitaus am genialsten behandelt indeß Hans Makart die Landschaft, die seit Rubens wohl kaum je wieder mit solcher Kühnheit und Großartigkeit dargestellt ward. Ad. Stäbli und besonders der überaus gediegene Th. Kotsch, geb. 1818 in Hannover, auch Jul. Röth und Paul Weber suchen dann diese strengere Richtung auf die Wiedergabe deutscher Landschaft auszudehnen, während Schleich in Dietr. Langko, Karl Ebert, Robert und Eduard Schleich Sohn begabte Nachfolger fand.

Haben nach Lenbach's und Makart's Vorgang alle Künstler die Alten wiederum viel genauer zu studiren angefangen, als dieß Romantiker und Classicisten je thaten, so gilt das besonders für ein so eigenartiges Talent als Ludw. Willroider, der sich an Ruysdael gebildet, neuerdings aber auch Poussin erfolgreich nachgestrebt hat.

Daneben arbeiteten indeß die älteren Naturalisten der Morgenstern'schen Richtung, so Jul. Lange, C. Millner, J. G.

Steffan, A. Zwengauer ꝛc. noch lange fort, suchten sich auch oft mit Glück die modernen Errungenschaften anzueignen.

Viel öfter als früher ward aber die Landschaft nur als Folie von Menschen und besonders Thieren benutzt, um sie lebendiger und dramatischer erscheinen zu lassen. Zeichnen sich in erster Richtung Ludw. Hartmann, Vict. Weishaupt, A. Kappis, neben den schon erwähnten Rasch und Wopfner dermal aus, die alle oft wahre Perlen von kleinen Bildern liefern, so hat sich aber besonders die Thiermalerei in München mit so glänzendem Erfolg entwickelt, daß man ihre Produkte zu den werthvollsten der Schule zählen darf. Aber auch sie mußte dem allgemeinen Zuge folgen, dramatischer und individueller werden. Hatte Friedr. Voltz, geb. 1817 zu Nördlingen, in der idyllischen Richtung das Bedeutendste geleistet und früher neben Schleich auch sehr auf die Figurenmalerei eingewirkt, so verwendet er sein Rindvieh doch mehr zur Erhöhung und Belebung der meist überaus ansprechenden und poetischen landschaftlichen Stimmung. Es ist bei ihm wesentlich Staffage, wie auch bei Chr. Mali. Dagegen zeigte schon sein Zeitgenosse Robert Eberle die Richtung, Thiere handelnd und leidend auftreten zu lassen. Noch eigenthümlicher behandelt die Hausthiere Anton Braith, geb. 1836 zu Biberach, der es an kühner Großartigkeit in ihrer Darstellung mit den meisten Franzosen aufnehmen kann. Aus der Piloty'schen Schule gingen dann ebenfalls eine Anzahl vortrefflicher Thiermaler hervor, die, dem Charakter derselben entsprechend, das Stoffliche, die Weichheit der Wolle, des Pelzes u. s. w. besonders betonen. So am gediegensten und oft es zu classischer Vollendung bringend Otto Gebler in seinen Schaf- und Hundebildern, ihm verwandt J. B. Hofner, während Guido v. Maffei und Jos. Schmitzberger sich mit großer Bravour der Darstellung des Wildes widmen, Heinr. Zügel fein und geistreich Hausthiere,

besonders Schafe, aber meist in irgend einer Action schildert. Ja selbst die neuerdings sehr in die Mode gekommenen Gänse haben in A. Montemezzo einen Biographen gefunden, während das Roß in Krieg und Frieden seine Verherrlicher in Frz. Adam und seinen Schülern Heinr. Lang und Emil Adam fand, denen man die schon erwähnten Polen noch beigesellen kann.

Mit der allgemeinen Gewöhnung an eine glänzendere Beherrschung der Technik und besonders des Vortrages, wie sie diese Periode durchaus charakterisirt, war die Entstehung der Specialitäten, des Virtuosenthums in der Kunst von selbst gegeben, wie wir sie besonders von 1870 an wahrnehmen, wo sich die Zahl der Künstler so sehr steigerte, also jeder irgend eine besondere Richtung zu seiner Domäne machen mußte, um bemerkt zu werden. Niemand kann leugnen, daß das den Schatz der Kunst ganz außerordentlich bereichert hat. Ein besonders interessantes Beispiel giebt davon die Architekturmalerei im weiteren Sinne. Da sich in den Bauwerken der Charakter ganzer Nationen und Zeiten wie in der Ausgestaltung der Wohnungen und Städte jener der Individuen und Stämme ganz besonders scharf ausspricht, so wurde also die Architekturmalerei auch sehr bald zur Sittenschilderung herangezogen. Und weil sie eben mehr Humor besaß als alle anderen, so geschah das von der Münchener Schule mit besonderem Glücke. Den energischen Antrieb zu dieser Richtung gaben allerdings Ludwig Richter und Schwind in ihren Illustrationen; schon M. Neher, ein Schüler Dominik Quaglio's, hatte seine mit feinem Pinsel überaus seelenvoll gemalten altdeutschen Städteprospekte durch gut erfundene Staffagen zu einer Art Sittenbilder gestaltet, während M. Ainmiller, W. Gail, E. Gerhard und A. Kirchner noch die Architektur durchaus zur Hauptsache machten und darum fremde Länder nach Motiven absuchten. — Dann kam aber der feinsinnige Herm. Dyk und schilderte in einer Anzahl köstlich erfundener

Bilder bald die Art, wie die Schreiberwirthschaft sich in alten Schlössern und Klöstern einnistete und in der rohen Mißhandlung derselben die eigene grenzenlose Leere und Dürre bethätigte, bald wie der deutsche Philister sein Heim ausgestaltete oder die Mönche ihre Kirchen zu Zeugen ihrer Andacht machten. Ihm folgte der köstliche Humorist Carl Spitzweg, geb. 1808 zu München, der die Landschaft nicht weniger zur Schilderung des menschlichen Treibens benutzte, bald Schauspieler, bald Liebespaare oder Sommerfrischler auf den Straßen wandern ließ, bald unsere alten Städtchen mit ihren behaglichen Philistern, die Festungen mit ihren zopfigen Vertheidigern, die Stuben der Gelehrten mit ihren Pedanten unübertrefflich komisch schilderte. — F. Knab, J. Benedicter, Paul Höcker, Alb. Keller, G. Bauernfeind sind ihm gelegentlich auf diesem Wege gefolgt oder haben sich der Architekturmalerei gewidmet.

Zehntes Capitel.

Münchens Plastik, Kunstindustrie, Graphik und Baukunst.

Die Münchener Plastik ist allerdings immer noch weit entfernt, die Lorbeeren der Malerei zu theilen. Schwanthaler hatte sie durch seine rohe Vernachlässigung des Naturstudiums und seine schablonenhafte Romantik auf eine volle Generation ruinirt. Denn die Bildhauerei bedarf bei der Einfachheit ihrer Aufgaben vor allem der höchsten Vollendung der Form, wenn sie wirken soll. Auch seine antikisirenden Schüler Widnmann und Brugger waren nicht geeignet, ihr neues Leben einzuflößen. Eine Zeitlang schien Kaspar Zumbusch, geb. 1830 zu Herzebrook in Westphalen, diese Mission übernehmen zu sollen, und hatte auch frühzeitig, trotz seiner Lehrzeit bei dem Routinier Halbig, seine hohe Begabung durch ein feineres Naturstudium bei überaus glücklicher und geistvoller Composition bewiesen. So durch seine Statue des Grafen Rumford, jedenfalls einem Meisterstück gesunder Charakteristik, dann durch Büsten Richard Wagner's, Liszt's u. a., die, einen feinfühligen Realismus mit festem Stylgefühl vereinigend, von hoher Befähigung zeugen. Weniger glücklich war er bei dem großen Monument des Königs Max, wo er in der Concurrenz mit einer Reihe der bedeu-

tendsten deutschen Bildhauer, darunter Schilling, Hähnel, R. Begas, Kreling u. a. durch eine vortreffliche, in ihrer Betonung des Malerischen an die besten Cinquecentisten erinnernde Skizze den Sieg davon getragen hatte. Die Ausführung der colossalen Figuren hält aber nur sehr theilweise, was die Skizze versprach und zeigte besonders Fehler in den Proportionen, die das riesige Monument zu schwer erscheinen lassen. Ebenso läßt die Arbeit eine feinere Durchbildung oft vermissen. Ueber derselben aber ward der Künstler nach Wien berufen, wo wir ihm bei noch bedeutenderen Aufgaben wieder begegnen werden.

Ein wahrhaft frisches und originelles Talent tauchte ziemlich gleichzeitig in Mich. Wagmüller auf, geb. in Regensburg 1839, gest. in München 1881. Erst bei dem Bildhauer Sickinger als Steinhauer eingetreten, kam er später in die Akademie zu Widnmann, empfing aber seine Impulse alsbald nicht von diesem, sondern von seinen Freunden Makart, Lenbach, Gedon und eignete sich da sofort jene Richtung auf's Malerische an, die er in München zum Siege bringen sollte. Gleich seine ersten selbständigen Arbeiten, ein „Mädchen vor einer Eidechse zurückschreckend“, und ein zweites einen Schmetterling haschend, erregten großes Aufsehen durch ihre Vereinigung von naiver Frische mit starkem rythmischen Sinn, der ihn trotz seines anscheinenden Naturalismus immer die wohlthuendsten Linien finden ließ, so daß er damit der Münchener Kleinplastik sofort eine neue Wendung gab. Es folgten einige decorative Gruppen für das Nationalmuseum, dann drei Figuren von Glaube, Liebe, Hoffnung für das Grabmonument des Königs Max und zwei allegorische Frauenfiguren für ein Schulhaus, welche wiederum durch ihre frische Grazie und ihr schönes Liniengefühl bestachen. — Noch mehr Aufsehen machte er aber jetzt durch eine lange Reihe von vortrefflichen Büsten, deren charakteristische Auffassung wie malerisch lebendige Behandlung

für sein eminentes Talent spricht. So die Liebig's, Lachner's, Paul Heyse's u. a. Es folgte die große Gruppe einer Charitas für das Spital in Haidhausen von grandiosester, wahrhaft ergreifender Auffassung. Inzwischen mußte Wagmüller die Feldzüge von 1866 und 1870 mitmachen und ging dann, um zahlreiche Büsten zu fertigen, nach England, machte auch mehrere Reisen nach Italien, was alles seinen Horizont mächtig erweiterte und seinen Geschmack veredelte. Er concurrirte jetzt mit Schilling um das Niederwalddenkmal und machte da zur Germania eine vortreffliche Skizze, die nur für diese Lokalität nicht so paßte wie die Schilling'sche, aber vielleicht noch tiefer und hochtragischer gefaßt war. Um diese Zeit nahm ihn König Ludwig II. für zwei große Brunnen in Anspruch, einen mit Neptun und Tritonen, und einen mit Nereiden, in denen er sein eminentes Talent für decorative Plastik ebenso sehr als seine große Arbeitskraft bethätigen konnte. Die Pariser Ausstellung von 1878 beschickte er mit dem Gypsmodell eines Monuments, das jetzt, von seinem Schüler Rümann in weißem Marmor vollendet, sein eigenes Grab deckt, eine grandiose weibliche Figur, die ein Kind in ihren Schutz nimmt, wohl seine vollendetste ideale Arbeit. In dem herrlichen Aufbau dieser, erhabene Ruhe athmenden Gruppe liegt eine so echte Poesie, daß sie auch unter den französischen Werken ihren Eindruck nicht verfehlte und dem Meister das Kreuz der Ehrenlegion eintrug. Er machte nun noch die Modelle zu vierzehn überlebensgroßen Figuren der Regententugenden und der sieben freien Künste für das königliche Schloß zu Herrnchiemsee und ging dann an die Arbeit, welche seine letzte werden sollte, das Monument Liebig's für München, welches nach des Künstlers zu frühem Tode ebenfalls von Rümann vollendet wurde. Besonders die Figur Liebig's selber ist unstreitig eine Meisterleistung, der an edler Freiheit der Bewegung, schönem Aufbau wie überaus charakteristischer

Auffassung der Persönlichkeit, München nichts Aehnliches an die Seite zu setzen hat, da sie hierin selbst die Max-Joseph-Figur Rauch's noch übertrifft.

Wagmüller's Freund und Schüler W. Rümann hat sich seither auch durch selbständige Arbeiten, so vortreffliche Büsten und eine schöne sitzende Grabfigur ausgezeichnet, sowie durch das Modell zu einem monumentalen Brunnen für Lindau, welches ihm in der Concurrenz zum Siege verhalf, weil es ähnlichen Sinn für grandiose Auffassung zeigt, wie er Wagmüller auszeichnet. Mehr den strengeren italienischen Quattrocentisten verwandt erscheint Th. Dennerlein, ein hochbegabter Künstler, dem nur die Aufgaben fehlen. — Ein wachehaltender Landsknecht in Bronze von ihm gehörte zu den besten Figuren der Münchener Ausstellung von 1883 und einige allegorische Frauengestalten am neuen Münchener Bahnhof zeigen auch sein, angenehme Formenfülle mit gutem Sinn für Wirkung verbindendes decoratives Talent. Aus der Hähnel'schen Schule stammt dann Ferd. v. Miller, Sohn des berühmten Erzgießers, neben Rümann und Dennerlein wohl der begabteste der modernen Münchener Bildhauer. Mit Kreling an dessen Brunnen für Cincinnati arbeitend, zeichnete er sich bald nachher durch einen Shakespeare und einen Humboldt aus, die in Nordamerika öffentliche Plätze schmücken. Besonders der letztere offenbart ein entschiedenes Talent leichter und freier malerischer Auffassung, verbunden mit feiner Charakteristik. Ebenso ein großer monumentaler Brunnen für Bamberg mit vielen Figuren. Die beste Leistung dieses begabten Künstlers ist jedoch das Standbild des Albertus Magnus für Dillingen, wo es ihm gelang, den gelehrten Mystiker überaus glücklich und energisch zu charakterisiren. Auch Syrius Eberle hat in verschiedenen Monumenten eine leichte und glückliche Erfindung bekundet. Altdeutsch Schwind'scher Romantik zugewandt erscheint dann Konr. Knoll, der

in seinem Brunnen vor dem Münchener Rathhaus eine sehr anmuthige Arbeit in dieser Richtung geliefert hat, ebenso in einem Tannhäuserschild, mit dem er sich zuerst bekannt machte. Sein großes Reformationsdenkmal für Kaiserslautern zeigt dagegen trotz im Ganzen glücklicher Composition doch in der Ausführung keinen Fortschritt, während viele Büsten wenigstens ein gutes Stylgefühl bekunden. — Anton Heß hat in verwandter altdeutscher Richtung einige gute Figuren für das Münchener Rathhaus gemacht, während die für das Gymnasium ihn der antikisirenden Behandlung weniger gewachsen zeigen. Von Chr. Roth kennt man eine Anzahl guter Büsten.

Sehr bedeutend und vielversprechend schien sich die kirchliche Holzsculptur in München durch das eminente Talent des Tyrolers Jos. Knabl, geb. zu Fließ 1819, gest. in München 1881, entfalten zu sollen. Erst von 1837 an bei dem Bildhauer Entres, dann bei Sickinger in München als Gehülfe arbeitend — der Technik des Holzschneidens hatte er sich schon vorher bei Renn in Imst bemächtigt — überraschte er bald durch eine Reihe ebenso vortrefflich den stylistischen Forderungen des Materials Rechnung tragender, als ein tiefes Studium der Altdeutschen mit dem Overbeck's verbindender Arbeiten. So eine Colossalgruppe der Taufe Christi für Mergentheim, Heiligenstatuen für den Augsburger Dom, Christus und die Apostel für Velden, Anbetung der Könige für Wael, dann mehrere wahrhaft herrliche Marienfiguren, darunter auch eine in Marmor für Graf Falkenstein, eine unbefleckte Empfängniß für Mariaberg in Tyrol, die großartige Krönung der Maria für Passau, endlich eine ebensolche für den Hochaltar der Frauenkirche in München. Sie ist sein Hauptwerk. Ganz dem altdeutschen Styl treu bleibend entwickelt er hier eine keusche Schönheit, Hoheit und Reinheit, einen Adel der Empfindung und ein strenges Stylgefühl, welche diese leider bemalten und dadurch

halb vernichteten Arbeiten außerordentlich hochstellen. Es folgte nun eine Taufe Christi für den Hochaltar der Haidhauser Kirche und eine Anzahl Steinfiguren für die Façade derselben, ebenso eine Menge weniger bedeutender Arbeiten, dann ein prächtiger gothischer Altar für die Familie Maffei in der Münchener Frauenkirche u. a. Obwohl er selber nie einen akademischen Unterricht genossen, ward er jetzt zum Professor der kirchlichen Sculptur an der Münchener Akademie ernannt und bildete eine große Schule. Leider ward er auch artistischer Direktor der berühmten Mayer'schen Kunstanstalt, was zwar dieser sehr gut, ihm aber desto schlechter bekam, denn von dieser Zeit an hat er nur mehr Rückschritte gemacht, keine hervorragende Arbeit mehr geliefert. Nachfolger fand er dagegen in Menge; der bedeutendste derselben ist wohl Beyrer in München. Verwandt seinen Principien in Bezug auf die Holztechnik und, wie er, ein starkes Stylgefühl zeigend, erscheint, obwohl ganz weltlich gesinnt, v. Kramer, der besonders das Flachrelief mit großem Geschick behandelt, wie einige Familienscenen im Rococostyl beweisen, die auf der letzten Münchener Ausstellung durch ihre originelle Frische und gute Charakteristik auch viel Anerkennung fanden. Neben ihm bildete noch sein Schwager L. Gedon eine sehr interessante Specialität der Münchener Schule, die indeß mehr der Architektur und Kunstindustrie angehörte. In Büsten haben sich dann M. Spieß in Rom, P. Sayer, L. Gamp, Th. Haf und D. Sänger hervorgethan, in Kleinplastik J. Hirt, J. Ungerer, J. Hautmann, in decorativen Arbeiten hat sich besonders J. Perron bemerklich gemacht, der sehr vieles für die königlichen Schlösser besorgte. Thiere stellen mit großem Geschick A. v. Wahl und vor ihm S. Habenschaden dar. Bei dem ewigen Mangel großer Aufgaben sowohl als eines ganz dominirenden Talentes hat es die Münchener Bildhauerei doch niemals zu der Bedeutung bringen können wie die Malerschule. Ja sie empfing

die Impulse durchaus von dieser oder von der Dresdener Bildhauerschule, einen eigenen Styl hat sie bis heute nicht herausgebildet.

Die Kunstindustrie.

Ganz anders verhält es sich dagegen mit der Kleinkunst, ja mit der Kunstindustrie überhaupt. Dieselbe hat eine solche Bedeutung erlangt, so viele und kerngesunde Talente an sich gezogen, daß man sie heute unmöglich mehr übergehen kann. Auch hier finden wir wie in der Malerei München wiederum an der Spitze der specifisch deutschen Entwicklung. Dieselbe ist um so interessanter, als sie eigentlich durchaus als eine Frucht des Jahres 1870 anzusehen, ohne die Errichtung des deutschen Reiches und den ungeheuren Impuls, den es jeder künstlerischen und gewerblichen Thätigkeit gab, absolut undenkbar ist. Die Anfänge dieser so folgenreichen Reform gehen allerdings schon in die dreißiger und vierziger Jahre zurück, wo erst Eugen Neureuther und Schwind nach dem Beispiel des Cornelius auf Dürer's Gebetbuch Kaiser Maximilian's u. a. zurückgreifend eine nationale Ornamentik wiederzuschaffen erfolgreich bestrebt waren. Ihnen schlossen sich in den vierziger Jahren Dyk und Kreling an, von denen der erstere 1853 zum Vorstand des von Schwarzmann, v. Miller, Voit u. a. gebildeten Vereins zur Ausbildung der Gewerke ernannt ward, während Kreling um dieselbe Zeit die Leitung der Nürnberger Kunstschule übernahm. Gleichzeitig entwickelte auch Fortner als Graveur ein schönes Talent und Franz Seitz Vater griff mit Anderen sogar schon bei seinen ornamentalen Zeichnungen zur deutschen Renaissance zurück. Das Alles hatte indeß keine andere unmittelbare Folge als die Emancipation wenigstens der graphischen Künste und der gesammten Illustrationsthätigkeit von dem sonst alle Gewerbe durchdringenden, in den fünfziger und sechziger Jahren ja auch in der

Malerei erst recht zur Herrschaft gekommenen französischen Einfluß. Das blinde Vorurtheil des Publikums, besonders aber der Höfe und der Aristokratie, lähmten alle diese wohlmeinenden aber unsicher tastenden Versuche gänzlich. Die deutsche Kunstindustrie erwies sich darum noch auf der Pariser Weltausstellung von 1867 als die schlechteste, geschmack- und haltungsloseste von allen. Der verhältnißmäßig glänzende Erfolg der österreichischen Kunstgewerbe unter Eitelberger's und Falke's Leitung auf derselben Ausstellung weckte aber doch die Schläfrigen und erwies sonnenklar, daß am allerwenigsten Mangel an natürlicher Begabung die Schuld an diesem für uns so beschämenden Zustand tragen könne. Man warf sich also überall auf die Verbesserung der Schulen, wo dann Semper's classische Untersuchungen über den Styl alsbald den Weg zeigten, wie ja schon das Kensington-Museum nach seinen Vorschlägen organisirt worden war, das dann dem österreichischen als Muster diente. Mit dem Jahr 1870 veränderte sich aber auf einmal die Scene. Hatte schon Raschdorf bei seiner Ergänzung des Kölner Rathhauses auf die deutsche Renaissance zurückgegriffen, ohne viel Nachfolge zu finden, so fing in München Gedon 1872 an, das Haus des Grafen Schack sammt der daran anstoßenden Galerie in deutscher Renaissance umzubauen. Dieser kühn und wuchtig unternommene und wenigstens in einzelnen Theilen vortrefflich gelungene Versuch schlug durch, von da an wurde dieser Styl nicht nur in München herrschend, sondern auch in ganz Deutschland, so mit besonderem Glück von Mylius und Bluntschli, Wallot u. a. in Frankfurt verwendet. Die Meubelindustrie hatte er ohnehin schon länger beherrscht und am allerentschiedensten die Edelmetallarbeit. Hier bildeten sich schon seit 1867 in München, wo man in der bayerischen Schatzkammer, der schönsten Sammlung dieser Art in der Welt, die herrlichsten Vorbilder fand, eine Reihe Kleinmeister aus, die alle denselben Ten-

denzen huldigend, bald eine Schule bildeten, die es an Phantasiereichthum, Originalität der Erfindung, Stylgefühl und selbst an technischem Geschick mit jeder Schule dieser Art in der Welt aufnehmen konnten, sobald ihnen die Gunst der reicher gewordenen Nation mit Aufträgen entgegenkam. An ihrer Spitze stehen Fritz von Miller und Ad. Halbreiter, sowie der Graveur Jos. Seitz; während Rud. Seitz, Neffe des letzteren, Lor. Gedon, von Kramer, Ferd. Barth, H. Lossow, Adolf Seder, Widemann, Schreitmüller u. a. Entwürfe und Modelle machten, welche die Juweliere Elchinger, Harrach, Leigh, der Metallgießer Lichtinger, die Meubleure Steinmetz, Pössenbacher, Fritsche, der Portefeuille-Arbeiter Hupp, die Uhrmacher Jagemann u. s. w. mit steigendem Geschick ausführten. Es handelte sich nur noch darum, das Publikum für diese so kräftig emporblühende Kunstindustrie zu gewinnen. Dieß geschah nun mit glänzendem Erfolg durch die Münchener Ausstellung von 1876, nachdem noch die Wiener von 1873, wie die in Philadelphia nur zu einem Fiasko geführt, Dank der schlechten Leitung der dentschen Abtheilung durch Bureaukraten und Professoren, die von Anordnung gar nichts verstanden. In München aber, wo diese Leitung von dem ebenso einsichtigen als unermüdlichen Vorstande des Vereins, v. Miller, in die Hände hochbegabter Künstler, wie Gedon und die beiden Seitz, gelegt und unter Anwendung ganz neuer Principien das Ausstellen zu einer höchst wichtigen Abtheilung der decorativen Kunst umgeschaffen ward, entdeckte nunmehr ganz Deutschland mit Entzücken, welche Fortschritte von seinen Künstlern und Industriellen indeß gemacht worden waren. Der Sieg der nationalen Kunstindustrie wie ihres eigenthümlichen Styls über die bisher herrschend gewesene charakterlose Nachahmung der Franzosen oder den rohesten Naturalismus ward damit entschieden. Jede neue Ausstellung seither hat nur die Fortschritte derselben in ganz

Deutschland documentiren können. Immer aber wird man den Münchener Kleinmeistern das Verdienst lassen müssen, hier mit ihren herrlichen Edelmetallarbeiten an der Spitze zu stehen, der ganzen Münchener Künstlerschaft aber gehört das, zuerst wieder jene innige Verbindung der Kunst mit dem Handwerk hergestellt zu haben, ohne die beide Theile nie zu rechter Blüthe und zu einem eigenthümlichen nationalen Styl gelangen können.

Graphische Künste.

Hatte sich die neue Richtung zuerst in den graphischen Künsten geoffenbart, so entwickelten sich selbstverständlich auch diese, während solcher Periode des Aufschwungs, zu einer ungeahnten Blüthe in München, das nicht nur alsbald selber ein Hauptsitz des deutschen Kunsthandels und der Kunstverlagsthätigkeit ward, sondern dessen Künstler auch die Verleger ganz Deutschlands mit Zeichnungen versahen. Verdankte man das zuerst Eugen Neureuther, der die Radirung wieder in's Leben rief, und Caspar Braun, der durch die Gründung der „Fliegenden Blätter“ wieder die Unterlage zu einer großen Holzschneiderschule schuf, die heute noch mit an der Spitze steht, so hatte der eigentliche Kupferstich erst in S. Amsler und J. C. Thäter seine bedeutendsten Vertreter. Ihnen folgte J. L. Raab, geb. 1825, der alsbald von dem durch jene einseitig gepflegten Cartonstich zur Wiedergabe der farbigen Wirkung übergehend, bald um so eher eine große Schule um sich versammelte, als er die Radirnadel mit gleicher Meisterschaft führt wie den Grabstichel, so daß München auch hierin heute an der Spitze steht. Die mit der wachsenden Verzierungslust der Nation Hand in Hand gehende, nach und nach ganz colossal gewachsene Illustrationsthätigkeit kam dem entgegen. Giebt es doch heute in München kaum irgend einen Künstler mehr, der nicht gelegentlich radirte,

illustrirte oder Zeichnungen für irgend welche gewerbliche Zwecke machte! Eine Reihe vortrefflicher Stecher und Radirer wie Holzschneider kommt dem entgegen. So neben Raab der geistvolle Radirer Wilh. Hecht, die Stecher J. F. Vogel, J. Burger, J. Bankel, F. Zimmermann, A. Schultheiß, Ch. Preisel, E. Obermayer, die Holzschneider Knesing u. s. w., während die Photographie eine colossale Ausdehnung gewonnen hat in ihren Hauptträgern Hanfstängl, Bruckmann und Albert, namentlich durch den vom letzteren erfundenen Photographiedruck, welcher von Obernetter mit besonderer Virtuosität ausgeführt, zu einer Unzahl anderer fast täglich auftauchender Vervielfältigungsarten geführt hat.

Die Architektur.

Mußten alle diese neuen Fortschritte wie die colossale politische Entwicklung naturnothwendig auf die Baukunst in erster Linie zurückwirken und hier jenen gewaltigen Einfluß äußern, wie er sich in der so spontanen als allgemeinen Einführung des deutschen Renaissancestyles am prägnantesten aussprach, so war es doch selbstverständlich, daß das nicht ohne Zwischenstufen geschehen konnte. War doch schon der Periode des neuen Baustyls, den König Max erfolglos gesucht hatte, die ganz richtige Empfindung zu Grunde gelegen, daß eine neue Zeit, wie eine so mächtig emporstrebende Nation als die deutsche, sich auch ihre eigenen Bauformen schaffen oder wählen müssen. Jener Versuch konnte aber schon darum nicht gelingen, weil die neue Zeit damals eben noch gar nicht angebrochen war, wenn man ihr Nahen auch überall fühlte. — Als sie die Donner von Sadowa und Sedan erst heraufgeführt, so war der neue Baustyl auch sofort von selbst da, ohne daß man ihm erst Hebammendienste hätte leisten müssen. Um so mehr kam ihm aber jene Ver-

breitung gesunderer Ansichten über Stylentwicklung überhaupt zu gute, die man Semper's durchdringendem Geiste verdankte.

Als der einflußreichste Träger dieser Semper'schen Ansichten muß in München Gottfried Neureuther, Bruder Eugen's, geb. 1811 in Mannheim, gelten. Bedeutende natürliche Anlagen und große Reisen in Frankreich, Italien und Griechenland hatten ihm jene weite Bildung verschafft, die ihn allein in den Stand setzen konnte, die Lücke auszufüllen, welche Klenze's Abgang gelassen. — Hatte er, in jeder Art zurückgesetzt während der Regierungsperiode des Königs Max, sein Talent fast nur in Bahnhofbauten, so dem reizenden in Würzburg, und nach seiner Anstellung als Architektur-Professor am Münchener Polytechnikum durch Heranbildung zahlreicher Schüler bethätigen können, so eröffnete sich ihm durch Uebertragung des Neubaues dieses Polytechnikums im Jahre 1864 zum erstenmal Gelegenheit, sein Talent in vollem Umfang zu zeigen und dabei zugleich den Einfluß zu offenbaren, den die Malerei jetzt allmälig immer mehr auf die Architektur, wie erst auf die Sculptur, zu gewinnen anfing. In seiner Begeisterung für die Antike nicht wesentlich verschieden von Klenze, war Neureuther es um so mehr in Bezug auf den Geschmack der Ornamentation und besonders der farbigen Ausstattung. Im italienischen Hochrenaissancestyl erbaut ist sein Polytechnikum voll des reizendsten, bereits so entschieden überall an die deutsche Renaissance anklingenden Details, daß man es ebensogut den ersten Bau in diesem Styl nennen könnte, besonders zierlich, und darum in ihrer liebenswürdigen Wärme und Harmonie den stärksten Contrast zu den Klenze'schen Bauten dieser Art bildend, sind das Vestibül und das Treppenhaus. Es war das erstemal, daß ein Maler bei Münchener Bauten in Versuchung geführt werden konnte, ein Stück von dieser Architektur wiederzugeben, ja das erstemal, daß ein Architekt mit Sculptur und Malerei überhaupt eine organische

Verbindung einging. — So strömten ihm denn die Schüler in Massen zu.

Nach einer Anzahl Privatbauten, die sich alle weniger durch ihre überraschende Gesammtform als durch ihre feine Anmuth des Details auszeichnen, wie das Directions-Gebäude der Bexbacher Eisenbahn, ward ihm nach 1870 der Bau der neuen Münchener Akademie übertragen. Diese Aufgabe hat er unstreitig trotz der zu hohen und darum das Mittelgebäude drückenden Flügel mit glücklichstem Erfolge gelöst und es kann kein Zweifel sein, daß das wiederum in italienisch-classicistischen Formen mit Marmorfaçade ausgeführte Gebäude zu den imposantesten Münchener Bauten gehört. Daß selbst diesem Classicisten ganz so wie bei dem Polytechnikum auch hier der Druck des herrschenden Geschmacks zahlreiche Concessionen an die specifisch deutsche Auffassung der Renaissanceformen abnöthigte, so besonders bei den Flügeln, das mag immerhin ein Beweis sein, wie stark dieser Druck war. Das wirklich Neue und Schöpferische in unserer Architektur, d. h. eine noch entschlossenere Ausprägung des eigenen nationalen Charakters gegenüber der classischen Schablone mußte der alternde Meister freilich jenen Jüngern überlassen, denen er unzweifelhaft den Weg gebahnt. So dem echten Münchener Kinde Lorenz Gedon, geb. 1843, gest. 1883, welcher, das derbe, wuchtige aber phantasievolle Naturell seiner Landsleute im höchsten Grade theilend, hier, wie wir gesehen, bahnbrechend voranging. — Seit Giotto und Michel Angelo oder Giulio Romano bis auf Holbein und Schlüter ist es immer vorgekommen, daß Maler und Bildhauer bestimmend auf die Architektur eingewirkt, ihr neue Gebiete gewonnen haben. So war dieß nicht nur bei dem Bildhauer Gedon, sondern auch bei dem Maler H. Makart der Fall, der auf die eigenartige Entwicklung des Farbensinnes in unserer ganzen Decoration einen nicht hoch genug anzuschlagenden Ein-

fluß ausgeübt hat. Das geschah jetzt auch durch eine ganze Reihe bedeutender Künstler, die alle bald zur deutschen Renaissance übergingen. So Albert Schmidt, der in unzähligen Privathäusern, Villen und Schlössern überall jenes wuchtige Wesen zeigt, das diesen Styl charakterisirt; vielleicht am glücklichsten unter allem in seinem Löwenbräukeller, weil da eine ganz neue Aufgabe vorlag. An solchen mangelte es nun bei der ungeheuren Bauthätigkeit, die nach 1870 begann, überhaupt nicht. Ebendarum arbeitete eigentlich die ganze Nation jetzt an der Stylbildung mit, drückte ihr Gefühl der stolzen Heiterkeit, der fröhlichen derben Genußlust allem, was entstand, mehr oder weniger auf. Darum kann man denn auch bereits in jeder unserer zahlreichen Städte von der kleinsten bis zur größten ganz genau den Eintritt des Jahres 1870 an den sämmtlichen Neubauten, ihren so viel größeren, kühneren, reicheren und behaglicheren Formen, dem besseren Material, der so viel solideren inneren Ausstattung und keckeren äußeren Verzierung sofort erkennen, ganz gleichviel, ob sie, wie in der Mehrzahl geschieht, die deutschen oder die italienischen, ja die belgischen und französischen Renaissanceformen bringen, ob sie ihre Motive vom Heidelberger Schloß oder von Elias Holl, Schlüter oder Pöpelmann entlehnen. Am leichtesten gingen natürlich die Gothiker zur deutschen Renaissance über, so in München Georg Hauberrisser aus Graz, geb. 1841, ein Schüler Schmidt's in Wien, dem in Folge einer Concurrenz der Bau des neuen Münchener Rathhauses in gothischem Styl übertragen worden war, eine romantische Velleität, deren sich sonst die Münchener Stadtväter nur sehr selten schuldig machten. Hauberrisser hat den Bau von 1868—80 mit hervorragendem Talent durchgeführt, ohne freilich trotz desselben über die totale Unbrauchbarkeit dieses Styles für unsere modernen Bedürfnisse oder als Ausdruck unserer Sitten und Anschauungen irgend wegtäuschen zu

können. Sein Rathhaus ist trotz aller Stattlichkeit und vortrefflichen Durchbildung ein ziemlich unbequemer Anachronismus geblieben. Später hat er dann das Rathhaus in Kaufbeuren, neuerdings das Rathhaus in Wiesbaden, verschiedene Villen und Gasthöfe, mit viel Geschick in deutscher Renaissance gebaut. Wie denn gerade die Gasthöfe, Kaffeehäuser, Kursäle, Bierkeller, Bahnhöfe, Kasernen unstreitig ebenso Hauptaufgaben für die monumentale Kunst zu bilden anfingen, als in der antiken Zeit die Thermen, im Mittelalter die Klöster und Stifter. Ja man kann sagen, daß z. B. der Frankfurter Hof in Frankfurt, der Hamburger Hof in Hamburg für die deutsche Renaissance geradezu empochemachend wurden. In München waren es, wie erwähnt, Gasthöfe, Keller, Kaffee- und Klubhäuser. So giebt das von O. Marbaise entworfene Café Roth, das Café Imperial von R. v. Schmädel, wie das von A. Voit und Gedon ganz in der Art der alten Zunfthäuser gebaute Kunstgewerbehaus bezeichnende Beispiele für diese Art. Auch die Gewölbe der Kaufleute wurden jetzt mit großem Luxus, mit Sculptur und Malerei verziert, wie deren von Gedon, E. Behles, Alb. Schmidt u. a. bereits viele existiren. Die zahllosen, oft mit viel zu übertriebenem Reichthum gebauten Schulen aller Art, von den Akademien und Universitäten bis zu den einfachen Normalschulen herab, lieferten nicht minder eine Unzahl neuer Motive, wie denn das von L. Lange, ihrem Director, gebaute Vestibül der Kunstgewerbeschule ein sehr hübsches Stück Architektur ward. Ebenso ist die Aufgabe des colossalen Münchener Bahnhofes, einstweilen des größten in der Welt, mit entschiedenem Geschick von J. Graff und W. Fischer, beide Schüler Neureuther's, gelöst worden.

Die glänzendsten Leistungen von allen sind freilich die im Auftrag König Ludwig's II. von G. v. Dollmann, einem Schüler Klenze's, geb. in Ansbach 1830, erbauten Schlösser in Herrnchiemsee, Hohenschwangau und Linderhof, die mit einem Luxus

ausgeführt wurden, wie ihn keine neueren Gebäude dieser Art in ganz Deutschland zeigen dürften. Ist das erstere eine bald mehr bald weniger freie Umbildung, nicht Copie, des Motivs des Versailler Schlosses und darum in seinem Aeußeren verhältnißmäßig einfach, wenn auch immerhin imposant genug, so legt dagegen die Ausstattung der Säle und Zimmer durch ihre gediegene Pracht von der Leistungsfähigkeit unseres Kunstgewerbes, wie der Geschicklichkeit und dem feinen Geschmack des Architekten ein Zeugniß ab, das nur in den berühmten Sälen Karl's VII. in der Münchener Residenz sein Gegenstück finden dürfte. Besonders der Reichthum und die Schönheit der Plafonds und Friese, dann der Stickerei an Portieren, Betten und Sitzmeubeln mag kaum je überboten worden sein. Keine Frage, daß bei diesen Aufgaben sich die Münchener Kunstindustrie erst völlig herausgebildet hat. — Von der früheren Buntheit, die unsere Decoration so oft ruinirte, ist hier wenig oder nichts mehr zu finden, es wäre denn gelegentlich bei den Decken-Malereien.

Eine Art Vorstudie zu Herrenchiemsee war der im Style Louis' XV. ausgeführte und mit prachtvollen Gartenanlagen und Wasserwerken ausgestattete, mitten in die großartigste Gebirgseinsamkeit wie ein Zauberschloß hineingebettete „Linderhof". Leider erlaubt die Unzugänglichkeit dieser königlichen Schöpfungen nur ein allgemeines Urtheil über dieselben, was um so mehr zu bedauern ist, als hier mit hervorragendem Talent eine ganz bestimmte Zeitrichtung zu überaus glänzendem Ausdruck gebracht ward. Die Ausführung dieser Gebäude ist darum nicht allein für die Münchener Kunst epochemachend. Wenn man also bei dem in romanischem Styl errichteten Schloß in Hohenschwangau die phantastische Kühnheit der Gesammtcomposition und die märchenhafte Pracht der decorativen Ausstattung rühmt, so ist vor allem ihre genaue Verwandtschaft mit der Wagnerischen Musik und ihrer Romantik wie selbst mit ihren künstlerischen

Mitteln zu constatiren. Sie ist so groß, daß man beide Kunsterscheinungen kaum von einander trennen kann. Denn hier, aber auch in Herrnchiemsee ist vor allem das die Sinne Gefangennehmende, das Berauschende, hauptsächlich durch coloristische Mittel Wirkende zu betonen. Durch seine farbige Gluth bildet es den direktesten Gegensatz zu der einstigen kühlen Nüchternheit des Klenze'schen Classicismus. In Hohenschwangau wird es durch die der romanischen Ornamentik so eigene reichliche Anwendung des Flimmerns erreicht, das dem Triller gleichend, eine Wirkung durchaus musikalischer Art hervorbringt. Durch die sinnliche Aufregung, die es erzeugt, wird man, ob man wolle oder nicht, direkt in die Welt des Tannhäuser, Lohengrin und der Nibelungen eingeführt. Die Anwendung dieser künstlerischen Mittel, vor allem die durchaus vorherrschende Tendenz auf coloristische Wirkungen ist aber in Herrnchiemsee kaum sehr verschieden, man kann also wohl behaupten, daß Ludwig II. damit allerdings eine neue Kunstgattung hervorgerufen habe, die sogar sehr charakteristisch für gewisse Seiten unserer Zeit ist. — Denn diese sinnbethörende Pracht will vor allem auf unser Gemüth wirken, sie will Stimmungen erzeugen durch ihre berauschenden Harmonien. Sie erreicht dieß auch vollständig, wie denn hier alles im höchsten Grade vornehm und imponirend erscheint, weil eben nichts sich bunt und gemein vordrängt. Ueberdieß ist die allmälige Steigerung des Glanzes auch vortrefflich darauf berechnet, die Ehrfurcht zu erzwingen, die Jeden erfüllen soll, der diese Räume betritt, ihn feierlich, scheu und ahnungsvoll zu stimmen.

Elftes Capitel.

Düsseldorf.

Die Blüthe der einzelnen Kunstschulen richtet sich genau nach dem Maße des Anpassungsvermögens, mit dem sie sich den jeweils gegebenen Bedingungen anzubequemen verstehen. Also nicht nur der Zeit und der geographischen Lage, sondern vor allem dem Charakter der Bevölkerung, in deren Mitte sie sich befinden und zu deren mehr oder weniger glänzendem Ausdruck sie sich zu machen haben, wenn sie bestehen wollen.

Weil die Cornelianische Schule dieß so wenig verstand als die ihr vorausgehende antikisirende, sind sie beide spurlos verschwunden trotz des unbestreitbar großen Talentes einzelner ihrer Träger, während die jetzige Münchener Kunst es zu einer auffallenden Blüthe blos darum brachte, weil es ihr so viel besser gelang, jenen Bedingungen zu entsprechen und dadurch erst wahrhaft volksthümlich zu werden.

Kaum weniger beweist auch die Geschichte der Düsseldorfer Schule das Gesagte, die eben ihres ausgesprochenen Lokalcharakters halber selbst Berlin und Wien vorangeht in gesunder Lebenskraft. — Ja heute ist dieselbe so sehr ein Ergebniß ihrer örtlichen und geschichtlich gegebenen Verhältnisse, prägt so entschieden den niederrheinischen Charakter aus, daß ihr dadurch

ein viel größeres Maß von Naturwüchsigkeit gesichert bleibt, als je zuvor. Sie hat dieselbe unstreitig mit großem Geschick in der Periode, die wir hier zu schildern haben, ausgebildet und dadurch ihren Bestand sehr glücklich zu sichern verstanden.

Inmitten eines vom Adel und Clerus beherrschten Gebietes entstanden, drückten diese beiden Faktoren der ersten Periode der Schule ihren romantisch katholisirenden Charakter auf. Bald trat aber mit der raschen Hebung der Industrie, deren Bedeutung sich gerade in diesem Zeitraum verzehnfachte, das reichgewordene Bürgerthum als durchaus maßgebender Hauptabnehmer an die Stelle der Aristokratie und Geistlichkeit, als ein sehr realistisch gesinnter Beschützer. An den Ufern des Rheins, d. h. des Stromes angesiedelt, wo die gesundeste Romantik mehr als irgendwo in Deutschland ihren natürlichen Sitz hat, lag die Verbindung der romantischen mit der realistischen Richtung gewissermaßen in der Luft. In der Rheinstadt Düsseldorf Classicismus zu treiben wäre der baare Unsinn gewesen. Die Richtung, welche Schadow der Schule gab, entsprach daher vollkommen den damals gegebenen natürlichen Bedingungen, und sein Verdienst, dieß sofort begriffen zu haben, muß unbestritten bleiben, wenn er auch später, alt und starr geworden, den inzwischen gänzlich geänderten Verhältnissen nicht mehr Rechnung trug und die kirchliche Seite der Kunst viel zu sehr betonte. Uebrigens ist bekanntlich die Kirche am Niederrhein und in Westphalen noch heute stärker als irgendwo in Deutschland, ihre Vertretung in der Kunst daher vollkommen berechtigt.

Die beiden bedeutendsten Meister, welche die Düsseldorfer Akademie in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts hervorbrachte, Lessing und Alfred Rethel, zeigen denn auch diese Mischung von Romantik und Realismus vollständig in sich ausgebildet, sind überraschend charakteristische Erzeugnisse ihres Bodens wie ihrer Zeit und verdanken dem ihre so gewaltige als dauernde Wir-

kung. In der Periode, welche wir hier zu schildern haben, hatten sie freilich beide den Schauplatz ihrer Thätigkeit bereits verlassen, Lessing war nach Carlsruhe gezogen und Rethel irrte, von der Nacht des Wahnsinns umfangen, als ein verlorner Mann in den Straßen der aus einer kleinen und dürftigen Residenz zu einem reichen und mächtigen Industrie-Centrum umgewandelten Stadt umher.

Waren nun schon diese beiden Männer mit ihren Tendenzen in den vollsten Gegensatz zu jener Art von katholisirender Romantik gerathen, welche an der Akademie ausschließlich herrschte, so geschah das natürlich ihren unmittelbaren Nachfolgern noch viel mehr, die von dem realistischen Geiste der Zeit und ihrer Umgebung weit stärker beeinflußt wurden.

Als Unterrichtsanstalt war die Akademie ohnehin zu Anfang der fünfziger Jahre unter des immer mehr zum pedantischen Despoten verknöcherten Schadow Leitung sehr zurückgegangen, die religiöse Richtung aber, wie sie der edle Deger an ihr zusammen mit Müller und Ittenbach noch immer vertrat, konnte selbst durch das Hinzutreten eines neuen Talentes wie Mintrop doch nicht wesentlich verjüngt werden. Ihre Tendenz war zu einseitig, entsprach zu wenig dem in den fünfziger Jahren die Rheinlande beherrschenden liberalen Geiste, als daß sie auf die Schule hätte eine große Wirkung üben, den französisch-belgischen Einflüssen, die sich in Düsseldorf nunmehr auch stark geltend machten, viel Widerstand leisten können. So war die Akademie nach und nach ganz in den Hintergruud getreten und die lebendige Düsseldorfer Kunst schlug ganz andere Bahnen ein. Da die Romantik, wie sie dort einst ein wenig zu süßlich getrieben worden war, sich darum völlig ausgelebt hatte, bedurfte die Schule vor allem eines neuen gesunderen Inhalts, den ihr nur das eigene Volksleben, die nationale Geschichte oder die lebendige Gegenwart mit ihren Interessen und Kämpfen bieten konnten.

Nach den Enttäuschungen des Jahres 1848 hatte die Nation vor allem das Bedürfniß nach Trost und Wiederherstellung ihrer Selbstachtung und Freude am eigenen Leben. Ihr diese wieder verschafft zu haben ist das ungeheure Verdienst der in den fünfziger Jahren so glänzend aufgeblühten Sittenbildmalerei, welcher kaum irgend eine andere Nation etwas Aehnliches an die Seite zu setzen hat.

Das geschah nun in Düsseldorf unstreitig weitaus am nachdrücklichsten durch das überraschende Talent des Knaus und Vautier, die nach einander auftraten und die Aufmerksamkeit der Welt jahrelang ganz von der Historienmalerei ab und der sittenbildlichen Darstellung zulenkten.

Daran vermochte selbst der erste Repräsentant des französisch-belgischen Einflusses, der talentvolle Deutsch-Amerikaner Emmanuel Leutze, geb. 1816 zu Schwäbisch-Gmünd, gest. zu Washington 1868, nicht viel zu ändern, obwohl er 1850 mit seinem Uebergang Washington's über den Delaware großes Aufsehen und Erwartungen erregte, die er freilich im Verlauf seiner späteren Thätigkeit nicht zu befriedigen vermochte. Schon 1841 von Amerika, wohin er als Kind mit seinen Eltern ausgewandert war, nach Düsseldorf gekommen, hatte er sich dort kurze Zeit an Lessing angeschlossen und gleich durch sein erstes Bild, einen Columbus vor dem Rath von Salamanca, Aufsehen gemacht. Ein „Raleigh's Abschied“ und ein „Cromwell“ folgten, ohne indeß viel über das hinauszugehen, was die Schule in solchen Schilderungen einer Vergangenheit, die Niemand sonderlich genau kannte, damals zu leisten vermochte. Er ging nun 1842 nach München und Rom, wo eine Landung der Normannen in Amerika entstand. Bald nach Düsseldorf zurückgekehrt, begriff er jetzt, daß er seine Heimat schildern müsse, wenn er neu erscheinen wolle, und griff nach einem Knox, Columbus, endlich unter anderen zu jenem obenerwähnten Washington. Da

schilderte er also Menschen, die er besser verstand als Andere und that das mit nicht geringer Energie und malerischem Talent, dem freilich der echt nationale Kern wie das sittliche Pathos des Lessing ebenso fehlt, als dessen Tiefe des Gemüths. Es entstanden jetzt in offenbarer Nachahmung des Delaroche noch verschiedene Bilder, meist aus der englischen Geschichte, so die Schlacht bei Monmouth, Cromwell's Besuch bei Milton, die ebenso herzlich theatralisch waren, als Karl's II. letztes Ballfest ohne allen tieferen Reiz der Charakteristik. Da seine Bilder nicht mehr die alte Zugkraft übten, siedelte Leutze dann nach Amerika über, wo er im Capitol zu Washington ein großes Bild gemalt hat, ohne doch es lassen zu können, nachher wieder zu Cromwell u. a. zurückzugreifen, worin er aber den Vergleich mit seinem Vorbilde Delaroche nicht besteht. — Das thut selbst der viel besser begabte und geschulte Julius Schrader, geb. in Berlin 1815, nicht, der um diese Zeit großes Aufsehen machte durch eine Uebergabe von Calais an Eduard III. (Nationalgalerie), welche die Anlehnung an die französisch-belgische Schule, der er seine Bildung verdankte, noch viel entschiedener zeigt. Indeß verließ er bald darauf Düsseldorf für immer. Mehr oder weniger von der französischen Schule beeinflußt sind auch Otto Mengelberg, geb. 1817 in Düsseldorf, der 1847 in Paris war und die dortige Romantik mit der Düsseldorfischen in seiner Loreley u. a. zu verbinden suchte. Ebenso Cl. Bewer, der 1820 in Aachen geboren erst in Düsseldorf bei Sohn, dann von 1841 an in Paris bei Delaroche studirte und dann, 1847 zurückgekehrt, ebenfalls romantische Stoffe mit Vorliebe behandelte. — Mit frischerem Humor und viel Naturgefühl vertrat dann diese Richtung der in Antwerpen gebildete August Siegert, geb. in Neuwied 1820, gest. 1883, dessen romantische Bilder schon weit mehr von gesundem Realismus getränkt erscheinen. Dieß gilt auch von Ad. Schmitz aus Köln, der bei durchaus

französisch-belgischer Bildung doch entschiedene Originalität besitzend, dieselbe in religiösen und profanen Stoffen wohlthuend bethätigte. So besonders im Gürzenich-Saal zu Köln durch eine Reihe anziehender Wandbilder. Am bedeutendsten und geistvollsten erscheint er indeß als Illustrator, wo er es zu einem auffallend selbständigen Styl gebracht hat.

Der bedeutendste Vertreter dieser französisch-belgischen Einflüsse ist indeß Wilh. Sohn, geb. 1830 zu Berlin, geworden, der 1847 in die Schule seines Onkels Carl nach Düsseldorf kam, dann die französisch-belgische Kunst kennen lernte, sich als entschiedener Colorist aber bald ganz selbständig machte. Erst religiöse Bilder malend ging er bald zum Genre über, dem er eigenthümlich originelle Seiten abgewann, in seinen meist nur eine oder ein paar Figuren zeigenden ruhigen Existenzbildern, die aber einen großen Schönheitssinn mit eminenter coloristischer Begabung vereinigen. Er ward darum auch ein vortrefflicher Lehrer, aus dessen Schule viele bedeutende Künstler hervorgingen.

Ein immerhin gesunderer Zug kam ziemlich gleichzeitig mit seinem Auftreten in die Düsseldorfer Historienmalerei, nachdem auch Bendemann, der 1859 nach Schadow's Erblindung als Director der Akademie berufen ward, eine lebhaftere Thätigkeit als Lehrer an der ganz versumpften Anstalt entfaltete. — War er auch selber zu alt, um noch eine eigentlich neue Richtung einzuschlagen, so malte er doch neben der colossalen „Wegführung der Juden nach Babylon", die in ihrer Art doch ein sehr bedeutendes, überdieß selbständig errungenes Können offenbart, dann noch die ganz vortrefflichen Bilder in der Realschule zu Düsseldorf, wohl jedenfalls seine beste Arbeit, und eine Anzahl ausgezeichneter Porträts. Endlich die Wandgemälde im Corneliussaal der Nationalgalerie und die wenigstens eine große Meisterschaft des Colorits zeigende Penelope. — Besonders aber

wirkte er dadurch wohlthätig auf eine große Anzahl Schüler, daß er sie zu gründlichem Studium der Natur und zur besseren Ausbildung ihres Stylgefühls hinleitete. Mit der in Düsseldorf mittlerweile völlig zur Herrschaft gekommenen französisch-belgisch imprägnirten realistischen Richtung konnte er sich indeß auf die Dauer so wenig vertragen als Schadow und gab daher seine Stelle schon 1869 auf. — Weit weniger Einfluß vermochte sein Nachfolger und ehemaliger Schüler Herm. Wislicenus, geb. 1825 zu Eisenach, zu üben, der indeß in Dresden sich doch noch mehr an Schnorr angeschlossen hatte. Mit großem Formensinn und feinem Geschmack begabt, neben wirklicher Originalität der Erfindung, hatte er nur immer mit dem Colorit zu ringen. Dennoch ist es ihm gelungen, in seinen Arbeiten eine Art Versöhnung der Principien der Cornelianischen Schule, deren Meister er sich in Rom 1854 noch entschiedener anschloß, mit coloristischen Forderungen zu bewirken. Er hatte durch seine eigenthümlich edlen Compositionen schon in Dresden Aufsehen erregt, wie „Ueberfluß und Mangel“, eine „Charitas“ 1857, die „Phantasie“ (Galerie Schak), der „Sommer“ bezeugen, da ihm Personifikationen von Begriffen am besten gelingen. Das beweisen nun am glänzendsten seine „vier Jahreszeiten“ (Berlin, Nationalgalerie), wo dieser reine Idealist eine überaus fesselnde Schönheit erreicht hat. Obwohl er da auch der Färbung eigenthümliche Reize abgewonnen, bewegt er sich doch im Carton am liebsten. So in dem „Kampf des Menschen mit den Elementen“, den er für die Goethestiftung, dem „Leben des Herkules“, das er für das römische Haus in Leipzig, die „Ruhmeshalle der Poesie“, welche er für Weimar componirte, „Germania“, „Rhein“ und „Loreley“, die er ebenfalls für Weimar ausführte. Seine neuesten Arbeiten im Kaiserhaus zu Goslar stellen Anfang, Entfaltung, Ende und Wiederanfang der deutschen Kaisermacht dar. Gedankenreich, voll strengen Stylgefühls und überaus edler

Empfindung ist es aber Wislicenus trotz alles hochachtbaren Strebens doch nicht gelungen, die nationale Ader je lebhaft zu berühren. Dazu war und blieb er viel zu sehr von Raphael und Correggio beeinflußter Classicist, an dem aber auch gar nichts specifisch Deutsches nachzuweisen wäre.

Jener Realismus der Neuzeit nun, der das allein noch vermag, fand in der religiösen Historienmalerei seinen prägnantesten Ausdruck in Ed. v. Gebhardt, geb. 1838 in Esthland, der erst in Petersburg und Carlsruhe gebildet, 1860 nach Düsseldorf gekommen war und dort bei Wilh. Sohn seine Studien vollendet hatte. Ed. v. Gebhardt eröffnet um so entschiedener die neuere, specifisch nationale Schule, als er nie von Abstraktionen wie die Classicisten, sondern immer von einer individuellen Anschauung ausgeht und, statt wie jene die Handlung möglichst von allem durch Zeit und Ort Bedingten loszulösen und in eine ideale Ferne zu verlegen, im Gegentheil sie uns möglichst nahe zu rücken, ja wo es irgend angeht in den Kreis des eigenen Volkes zu verlegen, seinen Anschauungen und Empfindungen zu nähern sucht. — Von Kunstwerken läßt er auch blos die Altdeutschen und Niederländer auf sich wirken, abstrahirt aber auch da durchaus von allen hergebrachten Typen. Dabei spricht aus seinen religiösen Bildern eine Tiefe der Empfindung, eine Ueberzeugung, die auch den Beschauer alsbald mit stiller Gewalt ergreifen. Das bewiesen nun nach und nach sein „Einzug Christi in Jerusalem“ 1863, „Jairi Töchterlein“ 1864, „Der reiche Mann und der arme Lazarus“, „Christus am Kreuz“, ebenso ein „Gespräch aus der Reformation“. „Das Abendmahl“ in lebensgroßen Figuren, wohl das Hauptbild seiner ersten Periode, zeigt dann lauter moderne Rheinländer als Apostel, zugleich aber solch inneren Ernst, daß es tief ergreifend wirkt. Von bloßer Stoff- und Modellmalerei aber kann bei ihm keine Rede sein trotz allem Realismus, vielmehr

bildet er vor allem die Charaktere mit der größten Sorgfalt aus. Seither hat er noch eine Kreuzabnahme, Kreuzigung, Christus zu Emaus u. a. immer in demselben Geiste gemalt. Sein neuestes und vielleicht vollendetstes Werk ist eine Art Pieta (Dresdener Galerie), wo er die Scene in einer altdeutschen Stube vor sich gehen läßt und die heiligen Frauen mit dem Waschen und Reinigen des Leichnams beschäftigt zeigt, während die Apostel und andere Freunde daneben sitzen. Hier ist aber der Ausdruck so edel und innig, die Personen haben solche Glaubwürdigkeit und Ueberzeugungskraft, die bei ihm überhaupt eine große Rolle spielende coloristische Stimmung des Ganzen ist so feierlich ernst, daß man das Werk schon dem Besten zurechnen muß, was unsere religiöse Kunst seit Dürer, an den v. Gebhardt sich hier durchaus anlehnt, hervorgebracht. — Mit Overbeck in der Tiefe und Innigkeit der Empfindung vielfach verwandt, hat Gebhardt doch das stärkere Lebensgefühl, den protestantischen Geist, die weit größere Unmittelbarkeit und Wahrheit der Gestalten vor diesem voraus, ist darum durchaus national und selbständig, besitzt überdieß eine Meisterschaft des Colorits, wie sie dem Lübecker Meister nie zu Gebote stand, der ihm dafür an Reichthum, wenn auch sicher nicht an Originalität der Erfindung, allerdings überlegen ist, und offenbar denselben Weg eingeschlagen hätte, wenn er in Deutschland geblieben wäre.

Gehört nun schon Gebhardt entschieden der neuen und nationalen Richtung unserer Kunst an, so vertritt die volksthümliche Wendung in der Profanhistorienmalerei das bedeutendste und selbständigste Talent der Schule, Peter Janssen, geb. in Düsseldorf 12. December 1844. Als Sohn eines geachteten und hochgebildeten Kupferstechers hatte er von früh an nur künstlerische Eindrücke erhalten und auch für nichts Anderes Interesse gezeigt als für die Kunst. Phantasiereich, mit der größten

Gesundheit des Leibes wie der Seele ausgestattet, voll Thatkraft und Schaffenslust, ehrgeizig und hochstrebend, mit reichem Geiste die heitere Weltklugheit des Rheinländers verbindend, dabei von glühendem Patriotismus beseelt, zeigte er so früh seine künstlerische Begabung, daß er schon im dritten Jahre eine Scene, die er eben gesehen hatte, zum Bilde gestaltete: wie der sterbende Großvater dem Arzt die Zunge zeigt. Zugleich brachte er aber hinter diesem einen Engel an, der ihn in den Himmel führen soll, zeigte also sofort jene Verbindung von scharfer realistischer Beobachtung mit Idealismus, die seine ganze spätere Produktion charakterisirt. Der Vater ertheilte ihm nun selber den ersten Zeichnungsunterricht, wies ihn aber auch auf beständiges Skizziren des auf der Straße Gesehenen hin, und so war er schon gewöhnt, alles, was ihm begegnete, in Bilder zu verwandeln, als er im 15. Jahre die Akademie bezog. — Bald gerieth er in den tiefsten Widerspruch mit dem verknöcherten Institut, bis er in die von Carl Sohn vortrefflich geleitete Malclasse kam. Dort erst lernte er die Natur gründlich und ohne vorgefaßte Meinung studiren. Von früh an blieben indeß Alfred Rethel und Cornelius seine Ideale. Da die Familie in dieser Zeit materiell zurückgekommen war, sah er sich nunmehr auf's Verdienen angewiesen und zeichnete darum vom 17. Jahr an Illustrationen in Masse, malte Porträts und war sogar bald im Stande, seine Familie zu erhalten, ja sich durch Lectüre und Umgang eine sehr reiche classische Bildung anzueignen. Schon 1865 machte er dann seine erste Reise nach München und Dresden, wo er in den Galerien mit Entzücken die classische Kunst kennen lernte. Inzwischen war auch Bendemann sein Lehrer in der Composition geworden und nahm sich seiner mit großem Eifer an. Viel Einfluß hat er wohl kaum auf das dem seinigen so entgegengesetzte, zum Kühnen und Wuchtigen geneigte Talent des Schülers gewonnen, dem schon die Stoffe

nicht behagten, die Bendemann am sympathischsten waren. Doch zeichnete er jetzt einen Carton von Petrus, der den Herrn verleugnet, welcher, 1865 in München ausgestellt, ob seiner Kühnheit größeren Beifall erntete als das später ausgeführte Bild. Indeß hatte Bendemann jedenfalls das Verdienst, ihn mit unerbittlicher Strenge zum solidesten Naturstudium zu drängen, damit er im Stande sei, sich vollständig und ohne Hinderniß auszusprechen, was gerade solche phantasiereiche Naturen bei uns so oft überspringen. Das sollte sich nun alsbald zeigen, als er den Auftrag erhielt, den Rathhaussaal in Crefeld mit Bildern zu schmücken. Es geschah das infolge einer Concurrenz, bei der seine Entwürfe den Preis erhielten, obwohl sie etwas ganz anderes darstellten, als was gefordert worden. Sie sollten nemlich die Geschichte der Stadt darstellen, die, ganz modern wie sie war, noch gar keine hatte. Mächtig aufgeregt von den eben stattgehabten Ereignissen von 1866 und dem bereits bevorstehenden Kampfe mit Frankreich, hatte er dagegen die Geschichte Hermann's des Etruskers gewählt, um an der Schlacht im Teutoburger Walde die Erfolge der Einigkeit, an der Gefangenschaft Thusnelden's und dem Verrath Segest's den Fluch der Zwietracht darzustellen und dann im Tode Hermann's und der allgemeinen Trauer um ihn ein Bild der Versöhnung zu geben. Dieser Gedanke war nun mit solch flammender Begeisterung und solcher Wucht in den Skizzen ausgesprochen, daß ihm der Preis trotz alledem zuerkannt ward. Um die Cartons zu zeichnen, ging er nun 1869 nach München, wo er Makart, Max, Defregger, kurz jene ganze geniale Jugend noch beisammen fand, die bald eine neue Periode der Münchener Kunst herbeiführen sollte. Er erhielt also eine ungeheure Anregung, obwohl er sich fast nur seiner Arbeit widmete und damit denn auch beinahe fertig war, als 1870 der Krieg ausbrach. Die Flammen der Begeisterung, welche damals die bayerische Hauptstadt durch-

wogten, leuchten auch von seinen Cartons wieder, die er im Herbst nach Düsseldorf zurückbrachte in der Absicht, selber am Krieg theilzunehmen. Der rasche Fortgang desselben verhinderte dieß Projekt, dagegen führte er nunmehr von 1871—1873 seine Bilder in Crefeld aus. Man kann sie als eines der glänzendsten und werthvollsten Erzeugnisse dieser großen Zeit betrachten in ihrer, sprühendes Feuer mit überwältigender Großartigkeit und mächtigem Ernst verbindenden, stylvoll knappen Art. Das „glühend und streng“, welches dem jugendlichen Cornelius als Ideal vorgeschwebt, hat hier eine eigenthümlich ergreifende Verkörperung gefunden. Man glaubt den Donner der Kanonen vor Sedan zu hören, wenn man dieß alle Spuren begeisterter Jugend tragende Werk sieht, das überall nach Pulver riecht. Denn es ist weit weniger die Durchbildung der einzelnen Figuren als die großartige Conception des Ganzen, welche bei demselben so mächtig packt und mit ihrem nervigen Pathos die Brust erweitert.

Die Einfachheit und Würde großen historischen Styls mit der nationalen Schlichtheit und Gemüthstiefe zu paaren ist seit Alfred Rethel's Aachener Fresken nicht wieder so gelungen. Obwohl noch viel jugendlich Unfertiges im Einzelnen zu sehen, so ist doch der Eindruck des Ganzen überwältigend. — Schon durch seine Silhouetten versteht Janssen einen solchen hervorzubringen. Die schwärzlich ernste aber harmonische Färbung erhöht den Eindruck der Feierlichkeit wie der souveränen Verachtung, mit der, ganz im Gegensatz zu Piloty, alles Nebensächliche behandelt, alle kleinen Reize verschmäht sind.

Sein Talent großartiger Charakteristik sollte Janssen nunmehr bei einem mächtigen Bild für die Bremer Börse bewähren, das die Colonisation der Ostseeprovinzen durch die Kaufleute der Hansa darzustellen hatte. Hier sind diese Hanseaten, die ihr Civilisationswerk mit dem Schwert in der einen und der

Elle in der anderen Hand durchführten, vortrefflich erfunden und das Ganze trägt, echt deutsch wie es ist, zugleich jenen Charakter einfacher Größe, der allem Reiz giebt, was Janssen in dieser Art macht und sich hier als echten Nachfolger Rethel's erweist. Das that er noch mehr vielleicht in einem jetzt entstehenden Bilde des Gebets vor der Schlacht bei Sempach, das kaum hinter der Rethel'schen Bearbeitung dieses Stoffes an Wucht zurückbleibt, sie in der Individualisirung und Glaubwürdigkeit der Gestalten aber eher übertrifft. Das 1874 entstandene Bild ist offenbar derselben Stimmung entsprungen, wie die Crefelder Wandgemälde, und spricht die todesmuthige Entschlossenheit, die diesem kleinen Haufen armer Bauern den Sieg gewann, vortrefflich aus in seiner fortschreitend realistischer werdenden Darstellung. Dazwischen hinein kamen nun eine Menge kleinerer Arbeiten, besonders Porträts, in welchen sich des Künstlers Gabe großer und einfacher Auffassung mit Verschmähung jeder anderen Art von Idealisirung besonders imponirend offenbart.

Nunmehr erhielt er, gleichzeitig mit Bendemann, den Auftrag, den zweiten, die Cartons der Glyptothek enthaltenden Corneliussaal der Nationalgalerie mit einem die Prometheusmythe darstellenden Fries zu verzieren, welche Compositionen er 1875 bis 1876 ausführte. Sein Talent zeigt sich hier von einer neuen, wenn auch für ihn vielleicht nicht so charakteristischen Seite. Immerhin ist aber nebst der klaren, wohlthuend stylvollen und rythmisch abgewogenen Composition auch hier die Auffassung des Charakters des Prometheus selber als des Typus einer dämonisch großartigen Künstlernatur vortrefflich, obwohl die Nothwendigkeit, diese Bilder der ganzen Decoration des Saales unterzuordnen, dem Maler schwere Fesseln anlegte. Das tritt besonders bei einer großen, die Bändigung der Naturkräfte und Elemente durch die Kunst darstellenden Composition, welche

die Hinterwand des Saales füllt, hervor, die sich darum wenigstens als eine Fesselung seiner eigenen Kraft darstellt. Diese Arbeit trug ihm indessen doch die Ernennung zum Professor an der Düsseldorfer Akademie und zugleich den Auftrag zum Schmuck des Erfurter Rathhaussaales mit neun Bildern aus der Geschichte der Stadt ein. Schon 1881 vollendet, sind sie die weitaus bedeutendste Arbeit seines bisherigen Lebens, wo er sich zuerst als fertiger Meister zeigt, seine Persönlichkeit am vollständigsten ausspricht. Sie wurden dadurch nächst Rethel's Aachener Fresken das schwerwiegendste Zeugniß eines wahrhaft nationalen Styls in unserer modernen Profan-Historienmalerei, dem man bis jetzt nur Menzel's Krönungsbild und v. Werner's Arbeiten in Saarbrücken an die Seite stellen kann. Jede der drei Wände des Saales mit drei Bildern füllend, macht er allemal das Mittelstück zu einer den Hauptcharakter der Epoche charakterisirenden, halb allegorischen Darstellung, während die Seitenbilder als Erläuterung Scenen aus der wirklichen Geschichte der Stadt geben. Sie gerade sind aber das Merkwürdigste. Denn hier, bei bestimmten historischen Figuren, wie es Winfried, Rudolph von Habsburg und die Erfurter Rathsherren im „tollen Jahr" sind, zeigt der Meister sein tiefes Verständniß dieser Personen und seine schöpferische Kraft, dieselben überzeugend, streng individuell und doch in breiter Großartigkeit, nur das Wesentliche herausgreifend, wiederzugeben. Seine Nebenfiguren sind nicht weniger meisterhaft, zeigen immer den Charakter der Zeit und des Landes wie ihren persönlichen zugleich mit überraschend packender Kraft. Man glaubt ein Stück Shakespeare zu lesen, wenn man diese Bilder sieht, bei denen das darstellende Vermögen mit der Absicht des Meisters immer auf gleicher Höhe, nicht, wie bei der alten classicistischen Schule so oft der Fall, weltweit hinter derselben zurückbleibt. — Die Anknüpfung an Dürer und Holbein läßt sich keinen Augen-

blick verkennen, nicht weniger ihre grandiose und wuchtige Auffassung, die auch bei Janssen ihren stark demokratischen Zug nicht verleugnet. — Das mächtigste dramatische Leben erfüllt diese Bilder, so bei dem an der gefällten Göttereiche den verblüfften Germanen predigenden Winfried, einem langen, hageren, düsteren Schwärmer. Nicht minder ist bei Rudolph von Habsburg der ebenso nüchterne und schlaue als tapfere Schweizer sehr glücklich wiedergegeben. Vielleicht am besten in ihrem großartigen Realismus ist die Schilderung der Lynchjustiz, welche die Erfurter Bürger an einem ihrer Vierherren auszuüben im Begriffe sind. — Von der Piloty'schen Costümmalerei ist hier keine Spur, obwohl diesen Leuten ihre Röcke noch besser sitzen und ihnen nicht nagelneu vom Schneider gebracht wurden. — Immer aber hat man das angenehme Gefühl, daß der Künstler seinen Stoff geistig und technisch vollständig beherrschte.

Weit weniger kann man sich dagegen mit dem diesem Bildercyclus unmittelbar folgenden riesigen Bilde der „Erziehung des Bacchus“ befreunden, welches uns die idealisirende Seite dieses Talentes darstellen sollte. Zwischen Makart und Rubens ungefähr die Mitte haltend, erreicht das Bild keinen von beiden an Naturwüchsigkeit. Ja obwohl es ein keineswegs geringes technisches Können zeigt, wirkt es doch alles eher als glaubwürdig. Die colossalen Nymphen, welche den jungen Gott umgeben, sind viel zu sehr Düsseldorferinnen, als daß wir sie in den Olymp versetzen, und doch nicht genug, daß wir uns ihrer Naivität oder der des Malers freuen könnten, wie bei Rubens. So bleibt das Bild trotz einer Menge der reizendsten Details doch an Lebenskraft weit hinter den so vortrefflichen realistischen Schilderungen des Malers zurück, ist ein akademisch kühles, alles eher denn überzeugendes Produkt.

Weit mehr versprechen die Skizzen zu dem großen Fries für die riesige Aula der Düsseldorfer Akademie, mit deren Fest-

stellung der Künstler dermal beschäftigt ist, den wir jedenfalls zu den bedeutendsten Trägern unserer nationalen Kunst zu zählen haben.

Neben ihm entwickelt dann noch Alb. Bauer ein hübsches Talent realistischer Auffassung religiöser Mythen, so in einer Predigt Pauli in Rom, einer Magdalena am Grabe des Herrn u. a. B. Bekerath aber sucht Rethel in der Größe und Einfachheit der Form nachzueifern, Grot-Johann macht sich durch hübsche Illustrationen bekannt, A. v. Arnim, W. Beckmann, Rud. Bendemann, J. Herwig, F. Neuhaus, M. Volckhardt, Hugo Vogel, Th. Rocholl, H. Lauenstein versuchten sich alle mit mehr oder weniger Glück in realistisch genreartiger Behandlung historischer Stoffe. Dem Classicismus verwandter scheint das neueste Talent der Schule, Fritz Geselschap, welcher in der Kuppel des Berliner Zeughauses jetzt eine Reihe allegorischer Bilder ausgeführt hat, die als sehr bedeutend gerühmt werden. So einen die Kuppeltrommel ausfüllenden Fries, welcher eine Verherrlichung des Krieges nach Art römischer Triumphzüge giebt, ferner die vier Herrschertugenden der „Weisheit, Tapferkeit, Gerechtigkeit und Mäßigung" in den Gewölbezwickeln u. a. m.

Daß die Schlachtenmalerei in dieser Periode kriegerischer Triumphe einen besonderen Aufschwung nehmen werde, war ja vorauszusehen. Früher war W. Camphausen, geb. 1818 in Düsseldorf, der erste Meister gewesen, der sich ihr vorzugsweise widmete. Nachdem er sich zuvor als Sittenbildmaler einen Ruf erworben, so besonders durch seine Schilderungen von Kämpfen der englischen Puritaner und Cavaliere, wandte er sich bald der vaterländischen Geschichte zu und schilderte Friedrich II. in der Schlacht von Hohenfriedberg und anderes aus Friedrich des Großen und Blücher's Leben. Schon 1864, dann 1866 machte er die Feldzüge nach Schleswig und Böhmen mit und verdankte ihnen eine Reihe lebendiger Bilder, so die Erstürmung der

Düppeler Schanzen, die Begegnung des Kronprinzen mit Friedrich Karl bei Chlum u. a. Das Beste sind seine Reiterbilder, so der Große Churfürst, Derfflinger, Friedrich der Große, wo die Porträtauffassung oft gelungen ist. Freilich haben sie auch gelegentlich den Fehler, daß er dabei nicht frei von Kälte bleibt. Neue Momente hat er nicht in die Schlachtenmalerei gebracht, am allerwenigsten den großen historischen Zug, der diesen Zweig allein adeln kann. Ebensowenig that das sein Nachfolger Chr. Sell. Interessanter und feiner in der Charakteristik trat der in Paris 1827 geborene und auch dort zuletzt bei Vernet gebildete E. Hünten auf, der auch Schüler de Keyser's und Leys' und 1851 in Düsseldorf Schüler Camphausen's ward. Sein in Gemeinschaft mit W. Simmler gemaltes Panorama der Erstürmung von St. Privat ist sogar eine Leistung ersten Ranges, an der freilich dem letzteren der Löwenantheil zu gehören scheint. Jedenfalls ist es eines der besten der bisher gemalten Panoramen und von einer überwältigenden Macht der Stimmung bei vortrefflich erfundenem Detail. Er hat auch vorher schon eine große Anzahl von Schlachtbildern gemalt, und die Feldzüge von 1864 in Schleswig, 1866 in Böhmen und 1870—71 in Frankreich mitgemacht, ihnen eine Fülle der interessantesten Motive verdankend, wo ihm dann die Episoden und das Porträtartige am besten gelangen.

War es im ganzen realistischen Charakter der Schule wie der sie tragenden Bevölkerung von Kaufleuten und Industriellen begründet, daß bei ihr das Bildniß immer eine große Rolle spielen mußte, so zeigte sich das in dieser Periode sogar noch viel mehr als früher. Hatte schon Julius Röting, geb. zu Dresden 1821 und Schüler Bendemann's der idealisirenden Auffassung der Sohn und Hildebrandt seine modern realistische entgegengesetzt, die zugleich in einer gesunderen Technik und in größerer Pietät vor der Natur wurzelte, so thaten dieß die

späteren, so O. Rethel, H. Lauenstein, H. J. Sinkel, H. Behmer, H. Crola noch mehr, und nur die liebenswürdige Marie Wiegmann blieb bei der alten Idealisirung, die aber bei ihr, welche fast nur Frauenbilder malt, einen eigenthümlichen Reiz erhält. Jedenfalls hat, wenn man Janssen mit einrechnet, die Schule hier mehr geleistet als, die Wiener ausgenommen, irgend eine andere deutsche. Es hing das mit dem reichgewordenen Bürgerthum rundum gar sehr zusammen, das die Bildnißmalerei weit mehr in Anspruch nahm als dieß in München z. B. jemals der Fall war, wo selbst Lenbach genöthigt ward, seine Aufträge überall anderwärts, in Wien und Berlin, nur nicht in München selber zu suchen.

Daß die classicistische wie die romantische Richtung das Recht des Individuellen in der Kunst total verkannt hatten, genau wie die politische und religiöse Reaktion, deren Ausdruck sie nach und nach fast gegen ihre Absicht geworden sind, es im Leben that, das ist unleugbar der tiefere Grund, welcher die Abwendung der Geister von beiden herbeiführte. Diese Tendenz machte es sogar völlig unvermeidlich, daß sich erst die Individuen, dann die Nationen gegen sie empörten und ihre Selbständigkeit zurückeroberten. Den Anfang dieser großen Bewegung bezeichnet aber in der deutschen Kunst die Sittenbildmalerei.

In Düsseldorf hatte dieselbe schon mit Hasenclever u. a. begonnen, Jordan hatte sie nach der Specialität des Seelebens hin mit entschiedenem Talent entwickelt und Paul Ritter, Tidemand u. a. waren ihm da mit Glück gefolgt, doch ohne die Einseitigkeit abzustreifen, die allen solchen Specialitäten anhaftet. Denn keiner von all diesen hatte ein so hervorragendes Talent, einen so weiten Gesichtskreis besessen, daß er seine Werke, wie achtbar auch immer, zum vollkommenen Ausdruck der ganzen Bewegung, zu Denkmalen des wiederaufwachenden nationalen Lebens

zu machen vermocht hätte. Dieß war in Düsseldorf zuerst Ludwig Knaus vorbehalten, dessen Wirken daher hier genauer geschildert werden muß.

Am 5. October 1829 zu Wiesbaden als der Sohn eines Mechanikers geboren, kam der mit der herrlichsten Gesundheit des Leibes wie der Seele ausgestattete Jüngling mit 17 Jahren nach Düsseldorf an die Akademie, um dort bereits im zwanzigsten durch sein erstes Bild gewaltiges Aufsehen zu machen. Mit dem sicheren Blicke des Genies griff er in die unmittelbarste Gegenwart, schilderte den Martinsabend in Düsseldorf selber, wie die Jungens, Kürbislaternen tragend, in den Gassen herumlaufen. Dieser Griff in das Kinderleben war um so charakteristischer für ihn, als er bei Schilderung der Kleinen auch nachher noch lange unerreicht geblieben ist. Ihm folgte der „Hessische Kirmestanz“, wo er also eine zweite Seite seines Talentes, die Schilderung des deutschen Bauernlebens begann, die nächst jener der Kinder auch seine stärkste geblieben ist. Daß seiner reichen Natur das dämonische Gebiet des Daseins ebensowenig verschlossen sei, bewies er mit dem dritten, der „Dorfspielhölle“, wo ein junger Bauer mit unheimlicher Leidenschaft im Spiele alles verliert, während sein kleines Mädchen ihn vergeblich nach Hause zu ziehen sucht. In diesen Bildern offenbart er aber bereits eine Eigenthümlichkeit der Auffassung, eine Kraft und eine Großartigkeit in Wiedergabe der Charaktere, spricht seine eigene Persönlichkeit bereits mit solcher naiven Bestimmtheit aus, daß man sie fast seinen heutigen vorziehen möchte! Dann folgte jenes berühmte Leichenbegängniß, vor welchem ein gefesselter Verbrecher zum Stillstehen genöthigt und dadurch sein Gewissen erschüttert wird. — Mit der Sentimentalität der bisherigen Düsseldorfer hatten diese so eigenthümlich energisch auftretenden Werke nicht mehr gemein als mit der bis dahin gebräuchlichen künstlerischen Formensprache. Diese ist bei ihm

eine ganz neue, seine Zeichnung groß und einfach, sein Colorit hat einen ernsten schwärzlichen Ton, wie der der Spanier. Seinen barocken Humor zeigte dann die Dorfschmiede, wo ein Rabe dem Waffen hämmernden Meister zusieht.

Hatten diese Produktionen beinahe blitzartig gewirkt, so ging der Künstler, dem allgemeinen Drange folgend, jetzt 1852 nach Paris, wo er sich mit seinen Arbeiten, so den Zigeunern, dem Morgen nach dem Feste u. a. rasch einen großen Ruf und Auszeichnungen aller Art erwarb. Das Jahr 1857 brachte er dann in Italien zu, ohne indeß davon irgend einen sichtbaren Einfluß zu erfahren, während er von Paris wenigstens eine Aenderung seines Colorits mitbrachte. Auf der großen historischen Ausstellung von 1858 in München nur durch jene Schmiede und das kleine Bild einer Pariser Grisette vertreten, nahm er damit doch bereits den ersten Platz unter allen Genremalern ein. Seinen Vortrag hatte er bereits ganz verändert und viel leichter und geistreicher, allerdings die Formengebung auch kleinlicher gemacht. Er wechselte nun mit seinem Aufenthalt zwischen Paris, Wiesbaden und Berlin, bis er sich nach zehnjähriger Abwesenheit wieder bleibend in Düsseldorf niederließ. Das war sehr nothwendig, denn ohne Zweifel hätte er in Paris, entfernt vom Schauplatz seiner Schilderungen, zuletzt seinen nationalen Charakter verloren, wäre ein Manierist geworden, wie so viele andere, da ein Künstler seiner Art am wenigsten die immerwährende Berührung mit der Natur, die er schildert, entbehren kann. Seine Hauptbilder in dieser Zeit sind der köstlich humoristische Auszug zum Tanze, die reizende Taufe im Bauernhause, die weltberühmt gewordene aber jener keineswegs gleichkommende „goldene Hochzeit“ und endlich das „Vorbeipassiren des Landesvaters in einem hessischen Dorfe“. Letzteres, ein Meisterstück feiner humoristischer, wenn auch keineswegs wohlthuender Charakteristik, schildert unübertrefflich die

Periode von 1849—1859, wie sie sich in einem kleinen hessischen Oertchen abspiegelt. Keine Frage kann übrigens sein, daß diese seiner Zeit mit ungeheurem Erfolg ausgezeichneten Bilder des Knaus trotz ihrer glänzenderen Technik und der verführerischen Leichtigkeit den Werth der ähnlichen Defregger'schen schon darum nicht erreichen, weil man in Paris nun einmal nicht deutsche Bauern malen kann. Knaus steht ihnen da wie ein Städter gegenüber, der sie mit einer gewissen Herablassung, wenn nicht mit Spott behandelt und sie daher auch niemals so genau charakterisirt, daß sie nicht ebenso gut im Schwarzwald als in Hessen oder Westphalen ihre Heimat haben könnten, während man die Defregger'schen nur überm Brenner unterbringen kann. Dafür sind sie aber seine Ideale, er glaubt an sie und blickt zu ihnen hinauf, nicht auf sie herab wie Knaus. Er zeigt ihre herrlich gesunden Seiten und weiß uns daher mit derselben Begeisterung für dieses unser Volk zu erfüllen, wie sie ihn durchglüht, während Knaus durchaus objektiv bleibt, weit entfernt ist vom Defregger'schen Idealismus wie vom energischen Pathos des Tyrolers. Die unverwüstliche Liebenswürdigkeit, den nie versiegenden Humor hat freilich der weltgewandte, hochgebildete Knaus mit dem heute noch naiven und einfachen Defregger gemein. Indeß zog sich der erstere doch jetzt allmälig in die Stadt zurück, malte Schusterjungen, Invaliden, alte Juden und kehrte erst, nachdem er 1860 nach Wiesbaden gezogen, also dem Schwarzwald wieder nahgekommen, zu den Bauern zurück. Besonders als er 1866 wieder für sieben Jahre nach Düsseldorf kam, wo nunmehr einige seiner gediegensten Leistungen entstanden. So das berühmte „Leichenbegängniß", in Stimmung wie Charakteristik vielleicht sein bestes Bild, von einer wahrhaft ergreifenden Tragik. Um diese Zeit entstand auch das berühmt gewordene „Wie die Alten sungen, so zwitschern die Jungen", eine meisterhafte Schilderung der

verschiedensten Kindercharaktere. Er hatte schon früher auch das Hauensteiner Ländchen bei Basel mit seiner ebenso malerischen als originellen Bevölkerung erobert und verdankte ihm jetzt eines seiner schönsten Bilder, die „berathenden Bauern“. Hier wird er auch wieder groß und einfach in der Form, herrlich fein im Colorit. Er siedelte nun 1873 nach Berlin über, wohin er an die Akademie berufen worden war und wo wir dem dadurch in eine neue Phase Getretenen wieder begegnen werden.

Wesentlich verschieden von ihm ist der nur wenig später in Düsseldorf zur Anerkennung gekommene Benjamin Vautier, geb. 27. April 1829 in Morges am Genfersee. Sohn eines gelehrten Pfarrers hatte er von diesem eine gute Bildung erhalten, war 1847 nach Genf gekommen, um sich dort an der Kunstschule sowie unter Lugardon's Leitung rasch zu entwickeln. Schon 1851 kam er dann zu seiner Weiterbildung nach Düsseldorf, besuchte dort kurze Zeit die Akademie und malte dann unter Jordan's Leitung mehrere kleine Bilder. Das Berner Oberland 1853 zum ersten Male durchstreifend, ging ihm hier erst die Schönheit dieses Volkslebens auf. Von Knaus angezogen, ging er nun 1856 nach Paris, blieb aber nur kurz und kehrte dann nach Düsseldorf zurück. Jetzt errang er aber auf der historischen Ausstellung von 1858 in München neben Knaus seinen ersten großen Triumph mit einer Schilderung des Gottesdienstes in seiner Heimat, einem Bild, wo die ganze Liebenswürdigkeit seiner Natur mit einer bezaubernden jugendlichen Unschuld in der Schilderung der frommen Beterinnen gepaart ist. — Von da an warf er sich nun vorzugsweise auf die Schilderung der Bevölkerung des Berner Oberlandes, malte die „Auction im Schlosse“ u. a., ging aber bald zu der des näheren Schwarzwaldes und Schwabens über in einer „Nähschule“ und den „Frauen, die ihre Männer im Wirthshaus überraschen“,

besonders aber bei dem „Sonntag-Nachmittag“, wo er die Schwaben mit nicht geringerer Feinheit als die Berner wiedergab, stets aber sich als ein wahrer Frauenlob mit Vorliebe der Apotheose des weiblichen Geschlechts widmete. So beim „Gutsverkauf“, dem dann in Folge einer neuen Reise in's Berner Oberland der berühmte „Leichenschmaus“ folgte, ein vollendetes Meisterstück in Schilderung der Bernerinnen und ihrer ganzen Art. Als Landpfarrerssohn und Schweizer waren ihm alle diese stammverwandten alemannischen Bevölkerungen von Hause aus in ihrem tiefsten Empfinden verständlich. Selber eine fröhliche und harmlose Natur, trägt er die heitere Liebenswürdigkeit, den köstlichen schalkhaften Humor, der ihm eigen, so sehr in seine Bilder über, daß er ihnen gerade dadurch den reichsten Beifall gewann. Weniger universell und reich angelegt als Knaus und dem gewaltigen Pathos des Defregger noch fremder, von mäßiger aber höchst wohlthuender Wärme, hat er dafür die feinste Beobachtung und einen so großen Schönheitssinn, daß seine anmuthigen Mädchen und Frauen sich längst alle Herzen in Deutschland wie der Schweiz erobert haben. Man kann ihn den Homer des alemannischen Stammes heißen, dessen Varianten in der Ausbildung des Schweizer Charakters wie in jener der Elsasser, oder der Schwarzwälder und Schwaben er mit merkwürdiger Feinheit auseinander zu halten versteht. Dabei spiegelt sich die Reinlichkeit und Ehrbarkeit des Schweizer Pfarrersohns überall wieder, selbst im kühlen, fein grauen Colorit seiner Bilder und ihrem sauberen Vortrag, der nur langsam sich zu größerer Breite entfaltete. Zu den besten dieser Bauernschilderungen gehören dann noch „die Tanzstunde“ in einem Schwarzwälder Bauernhaus, das „Zweckessen“, 1871 im bayerischen Schwaben spielend, das „Begräbniß“ im Markgräflerland, 1872 gleichzeitig mit dem Knaus'schen gemalt und zwar nicht die erschütternde Gewalt der Stimmung von jenem erreichend,

in großer Auffassung der Charaktere es aber eher überbietend. Ferner die „Aufforderung zum Tanze“, der „Abschied vom väterlichen Hause“ 1875, das „Postbureau“ 1877. Er hat aber auch das Leben der Bürgerclassen in mehreren bemerkenswerth trefflichen Bildern behandelt, so im „Alterthümler“, der „Verlobung“ zur Rococozeit in der Schweiz, den „Schachspielern“ 1873, dann in der Scene „vor der Sitzung“ 1876, wo er das rheinische Leben schildert, ebenso in der 1879 gemalten „Verhaftung“ eines jüdischen Wucherers in einer rheinischen Stadt u. a. m., wo er dieselbe feine Charakteristik zeigt, wie in seinen allerdings doch wohlthuenderen bäuerischen Idyllen.

Kann es gar keine Frage sein, daß diese Meister der deutschen Kunst durch ihre Werke eine ganz neue Welt erobert haben, wo ihnen die keiner anderen Nation oder Zeit gleichkommen, so begreift man auch den Beifall, mit dem sie überschüttet wurden. Noch nie war das eigentliche Volk in allen seinen feinsten Stammes- und Classenunterschieden, seinem innersten Leben mit solch tiefem Eingehen auf all seine Eigenthümlichkeiten und zugleich mit solcher wohlthuenden Idealität geschildert worden. Es war eine Art goldenes Zeitalter mit allem Reiz des Ideals und der frappantesten Wahrheit zugleich, welches hier eröffnet und mit einer fast leidenschaftlichen Begeisterung aufgenommen ward, da es der Nation die Freude an sich selber, das Vertrauen auf ihre Zukunft wiedergab. — Nach dieser Seite hin kann man die Wirkung unserer zeitgenössischen Kunst noch weit höher anschlagen als die der gleichzeitigen Dichtung des Jeremias Gotthelf, Auerbach, Fritz Reuter und Gottfried Keller.

Selbstverständlich fanden diese Meister eine ungeheure Nachfolge, ohne daß es indeß seit zwanzig Jahren irgend wem gelungen wäre, sie zu erreichen, geschweige denn zu überbieten.

In Düsseldorf geschah dieß vorzugsweise dadurch, daß fast

jeder Künstler einen einzelnen Zweig, eine Specialität von dem anbaute, was die Bahnbrecher Knaus und Vautier gelegentlich gestreift. So stellte H. Salentin die Kindernatur mit viel Humor und Anmuth dar, F. Fagerlin und A. Jernberg schilderten ihre skandinavischen Landsleute, Ch. E. Böttcher machte sich an's rheinische Leben mit seiner fröhlichen Romantik. Jul. Geertz schilderte ähnlich das Treiben der Jugend, O. Erdmann widmete sich ganz dem Rococo. Bedeutender ist E. Schulz-Briesen, Schüler Vautier's, der ihm in seiner Charakteristik oft nahe kommt, so in seinem „Zur Untersuchung“, der „Gerichtsscene“, dem „Herrnstübchen“, dem „Sonntagmorgengottesdienst auf dem Lande“ u. a. m., wenn er auch die liebliche Schalkhaftigkeit, Grazie und Gestaltenfülle des Meisters durch tiefe Empfindung und feines Studium zu ersetzen suchen muß. Ihm verwandt ist Hugo Oehmichen, erst Schüler Hübner's in Dresden und seit 1870 nach Düsseldorf übergesiedelt, der sich mit Vorliebe ergreifende Gegenstände aussucht, so der „Segen des Großvaters“, der „genesende Soldat“, die „Todesbotschaft“, der „Steuerzahltag“, ein „Begräbniß in Westphalen“, Aufgaben, die er stimmungsvoll und überaus sorgfältig durchbildet. Obwohl ebenso wenig eigentlicher Humorist, doch immerhin erquicklicher ist Lasch in seinen Bildern, so „des Lehrers Geburtstag“ u. a.

Die mannigfaltigen Conflikte im Leben der modernen Städter schildert dann mit hervorragendem Talent der Charakteristik und bedeutender, besonders coloristischer Begabung C. Bokelmann von Hannover, geb. 1844, Schüler Sohn's, der in neuerer Zeit durch seine kühnen und erfolgreichen Griffe in's unheimliche Gebiet der socialen Klippen viel Aufsehen gemacht. So durch eine „Lotterie“, die „Schließung einer Volksbank“, Krachscene von 1873, dann durch eine „Testamentseröffnung“ (Nationalgalerie), endlich die „Verhaftung einer Kindsmörderin“, ein Meisterstück ausdrucksvoller Charakteristik und eigenthüm-

licher coloristischer Stimmung, die ihn jedenfalls als den originellsten, wenn auch nicht wohlthuendsten dieser Gruppe erscheinen lassen, da sein etwas nüchterner Realismus der Auffassung, wie seine alles Helldunkel zerstörende Bestimmtheit der Zeichnung fast zurückstoßend wirken. Aehnliche sociale Conflikte wie er schildert F. Brütt, dem aber auch der Humor zu sehr fehlt, um eigentlich erquicklich zu werden („Bauern-Protest“, „Erste Nachricht von der Kriegserklärung Napoleon's 1870“). E. te Peerdt, dessen „Duell“ 1880 viel Aufsehen machte, B. St. Lerche, der sich in grotesker Komik gefällt (Münchhausen), während C. Kiesel mit Vorliebe und entschiedenem Talent wie Schönheitssinn sich der Darstellung modern eleganten Frauenlebens widmet und O. Kirberg niederrheinische und holländische Bauern schildert. Sehr fähig sind auch einige aus Sohn's Schule hervorgegangene Damen, so Margaretha Löwe, deren Falstaff in der Waschkorbscene 1883 ebenso viel Grazie als feinen Humor bei sicherer Zeichnung, brillantem Colorit und vortrefflicher Charakteristik zeigt, dann Paula Monje, die ihr sehr verwandt erscheint.

Ein überlegenes Talent offenbart der schon bei der Schlachtenmalerei erwähnte W. Simmler, dessen in Hamburg ausgeführtes Panorama der Rückkehr der Mekkapilger nach Cairo durch eine ganz ungewöhnliche Gabe rascher, charakteristischer Auffassung, malerischer Composition und feinster coloristischer Stimmung erfreut. Auch A. Seel hat den Orient zum Schauplatz gewählt, ist indeß mehr Architektur- als Genremaler dabei. Zu den eigenthümlichsten Erscheinungen unter diesen, die landschaftliche Natur mit ihren Figuren auf's innigste zu einem untrennbaren Ganzen verbindenden Künstlern gehört dann G. v. Bochmann, geb. 1850. Aus den deutschen Ostseeprovinzen stammend, macht er Land und Leute dort oder im benachbarten Polen zum Gegenstand seiner etwa der Art Wouvermann's oder Bürkel's ent-

sprechenden, aber in Form und Farbe gleich gediegenen Bilder, die meist eine stille Melancholie voll poetischen Reizes athmen. Eine Werfte, ein Viehmarkt, ein Dorfgottesdienst, zu dem die esthnischen und lithauischen Bauern herbeiströmen, das Treiben an Teich und Fluß und andere dergleichen Dorf- oder Strandscenen aller Art gaben ihm Veranlassung, den genauen Zusammenhang dieser an sich so wenig Individualität zeigenden Menschen mit der sie umgebenden dürftigen und rauhen Natur zu zeigen und selber dabei einen ungewöhnlich feinen und echt künstlerischen Reiz wie entschiedene Eigenthümlichkeit zu entfalten.

Wir wären damit bei der Landschaft angelangt, die sich zu dieser Zeit in zwei fast diametral entgegengesetzten Richtungen entwickelte. In der ersten Periode bis 1870 wandern die Düsseldorfer nemlich nach allen Weltgegenden aus, vor allem nach Italien, und suchen das Schöne fast nur in der Ferne, wenn nicht im Süden, doch im Hochgebirg, in der Schweiz, den Pyrenäen, in Norwegen oder sonstwo. In der zweiten von 1870 an ergreift auch die Landschaft jene Tendenz der ganzen Kunstbewegung, nationaler zu werden und das Schöne daheim zu suchen. In beiden Fällen gaben die Gebrüder Achenbach den Ton an; denn in die erste Periode fällt die glänzendste Zeit Oswald's, des Jüngeren von ihnen, geb. 1827, der nicht nur Italien ganz ausschließlich zu seinem Schauplatz machte, sondern der Darstellung des schönen Landes auch wirklich eine überraschend neue Seite abgewann. Die Färbung desselben mit ihren ewig wechselnden Reizen ganz an die Stelle der strengen classischen Form setzend, giebt er eigentlich auch nur glänzende Stimmungsbilder, macht die Wiedergabe von Licht, Luft und Wasser dabei zur Hauptsache, während von Poussin bis auf Rottmann alle Künstler die edlen stylvollen Formen des Südens vor allem wiederzugeben versucht hatten. Diese durchaus roman-

tische Auffassung hat einen unbestreitbaren Reiz, obwohl sie selbstverständlich von Manier nicht frei blieb, da man am wenigsten italienische Landschaften mit aller Feinheit schildern kann, wenn man in Düsseldorf sitzt. Die eigene Subjektivität spielt da also bald eine große, übrigens ganz berechtigte Rolle. Das Beispiel des begabten und ungewöhnlich feinfühlig angelegten Meisters reizte eine Menge Nachfolger, unter denen wir nur Flamm, Th. Eckenbrecher, Leu, Metzener anführen.

Die so schwierige als undankbare Darstellung des Hochgebirges fand nicht wenigere Verehrer, hier stand Leu lange an der Spitze, während Graf Kalkreuth, Aug. Becker, Lindlar, Carl Schultze, A. v. Waldenburg diese Richtung mit mehr oder weniger Glück verfolgten und eine Zeit lang halb Deutschland zu vergletschern drohten.

Den größten Erfolg hatten dabei mit allem Recht die, dank ihrem gesunderen Instinct hartnäckig ihre Heimat schildernden Norweger und Schweden. An ihrer Spitze steht auch heute noch Hans Gude, geb. 1825 zu Christiania, Schüler Achenbach's. Seine großartig stimmungsvolle Auffassung und wunderbar wahre Wiedergabe der wilden Natur seines Vaterlandes, wie die außerordentliche Virtuosität, mit der er besonders das Wasser behandelt hat, in vielen Fällen zu classischen Bildern geführt. So zu jenem norwegischen Fiord, das eines der schönsten Landschaftbilder der Wiener Weltausstellung blieb, wie ein ähnliches noch größeres Bild, ein Nothhafen, als die Perle der Düsseldorfer von 1880 gelten konnte. Freilich sind beide Bilder nicht mehr in Düsseldorf, sondern in Carlsruhe entstanden, wohin Gude an Schirmer's Stelle 1864 berufen worden war, um es dann 1880 mit Berlin zu vertauschen. Er hat auch viel vom Bodensee und Chiemsee gemalt und auch da sehr brillante, wenn auch nicht so hochpoetische und zugleich wahre Darstellungen gegeben. Ihm zunächst, aber sich fast nur auf Winterbilder von

wahrhaft packender Kraft und Gediegenheit beschränkend, steht L. Munthe, geb. 1843 in Aarsoen, ein coloristisches Talent ersten Ranges, während Morten-Müller, Nordgren, Normann, Raßmussen u. a. alle mit mehr oder weniger Erfolg zwischen den Klippen ihrer Heimat herumschwimmen.

Strandscenen, Flußufer u. dgl. schildert dann auch mit gediegenem Realismus und eigenthümlich poetischem Ernst der Liefländer Eugen Dücker, geb. 1841, während der früh verstorbene hochbegabte Rollmann, geb. zu Düsseldorf 1827, gest. 1865, einer der ersten war, der wieder aus Italien und dem Gebirge in die Nähe, zur Heimat zurückkehrte.

Hier wie überall war indessen Andreas Achenbach allen Anderen längst vorausgegangen, der in dieser Periode oft eine Gediegenheit erreichte, die ihn nach dem Weggang Lessing's erst recht an der Spitze der Düsseldorfer Landschafter stehen läßt. Als der Sohn eines Tabakfabrikanten in Cassel am 29. September 1815 geboren, zeichnete er schon, sobald er einen Bleistift halten konnte, ja es haben sich solche Zeichnungen aus seinem vierten Jahre bis heute erhalten. Der unruhige Vater war inzwischen erst nach Mannheim, dann nach Petersburg gezogen und Andreas erhielt dort mit fünf Jahren den ersten Zeichnungsunterricht, machte dabei glänzende Fortschritte, lernte aber sonst nicht viel trotz seiner großen Begabung, die ihn alles Versäumte später mit Leichtigkeit nachholen ließ. Einige Jahre später zog der Vater nach Düsseldorf und errichtete eine Brauerei, deren Garten Cornelius mit seinen Schülern oft des Kegelns halber besuchte, wo denn unser Andreas, dem die langhaarigen Maler in ihren Sammtröcken überaus gut gefielen, die eigene Laufbahn mit Kegelaufsetzen begann. Von der köstlichsten Gesundheit, voll Mutterwitz und Humor, wurde er bald die wahre Personifikation dieses niederrheinischen Naturells. Im zehnten Jahre besuchte er schon die Akademie, wurde aber seiner Eulen-

spiegeleien wegen ein halb Dutzendmal fortgejagt, aber seines Talentes halber immer wieder aufgenommen. Während eines solchen Interregnums kaufte er sich einmal Farben und Papier und begann statt der langweiligen Gypsköpfe der Akademie kleine Landschaften zu malen. Sie erregten solches Aufsehen, daß er nunmehr in Schirmer's Schule versetzt ward. Mit fünfzehn Jahren malte er sein erstes Bild, mit zwanzig war er schon ein berühmter Künstler. Er ging nun nach München, blieb ein Jahr dort, ohne Einfluß zu erfahren, siedelte dann, seines Freundes Alfred Rethel halber, nach Frankfurt über, kehrte aber doch bald nach Düsseldorf zurück, um sich da dauernd niederzulassen. Schon mit sechzehn Jahren hatte er Norwegen, die Niederlande und England besucht und sich sofort für die Marinemalerei entschieden, auch meistens Seestürme gemalt, die trotz der kreidigen Farbe ihrer feinen Beobachtung halber seinen Ruf begründeten. Im Herbst 1843 ging er nun nach Italien und blieb dort, fortwährend malend, drei volle Jahre. Ob das seiner Kunst genützt habe, ist schwer zu sagen. Daß man aber in Düsseldorfs dicker Luft nicht italienische Landschaften malen könne, sah er bei seiner Rückkehr 1846 mit seinem allem Ueberschwänglichen und Romantischen gründlich abgeneigten, durchaus realistischen und lebenslustigen Naturell bald ein. Er hing also die farbige italienische Palette an den Nagel, beschränkte seine zahlreichen Ausflüge fortan auf die Nordseegestade und fuhr sehr wohl dabei. Mit eisernem Fleiß die colossalste Arbeitskraft paarend — er ist schon weit im zweiten Tausend seiner Bilder — giebt es aber zwischen Ostende und Kiel bis tief nach Westphalen hinein fast keine Naturscene, die er nicht gelegentlich durch seinen Pinsel verherrlicht hätte. Bald schildert er jene an irgend einen Canal hingestreckten, unter Eichen versteckten oder aus ihren Gemüsegärten behaglich herausschmunzelnden Dörfer mit ihren rothen Ziegeldächern, bald die unzähligen Strandscenen in den köstlich

malerischen niederdeutschen und holländisch-belgischen Hafenstädten, bald das deutsche Meer selber in seinem wüthenden Anprall an die Dämme. Oder es ist die Schilderung der dasselbe kühn durchschneidenden Schiffe und Boote mit ihren wunderlichen Formen, der Hafenkneipen oder Werften der Städte, die seinen Geist reizen, sie einmal breit und kühn, ein andermal mit spitzigem Pinsel und unendlicher Liebe und Ausführlichkeit, immer aber mit frappanter schlichter Wahrheit der Charakteristik wiederzugeben. Dabei malte er niemals eigentliche Prospekte, sondern immer nur freie Dichtungen über dieses oder jenes Thema. — Zu den glücklichen Organisationen gehörend, denen das Malen eine natürliche Function ist, wird ihm auch alles zum Bilde, was er sieht und selbst die vorübergehendsten Phänome der Luft und des Wassers entgehen seinem scharfen Blick so wenig als die tausenderlei Details eines Dorfes, einer Canalscene oder einer im kühlen Grund versteckten Mühle. — Sind alle niederdeutschen Hafenstädte an sich schon sehr malerisch mit ihren unzähligen barocken Bauwerken und Schiffsformen, so schildert er auch ihre behaglichen Bewohner mit demselben treuen Gedächtniß, sei es, daß er uns auf das Gewühl eines Amsterdamer Fischmarktes oder in die Ostender Matrosenschenken führe. — Merkwürdigerweise ist er in Düsseldorf noch heute der einzige, der die alten Niederländer gründlich studirt hat und ihnen hauptsächlich seine feine und schlichte, aber dabei doch so kräftige Färbung verdankt, während Einflüsse irgend eines Modernen bei ihm absolut nicht wahrzunehmen sind. Im Allgemeinen aber kann man sagen, daß seine kleinen Bilder werthvoller seien als die großen, bei denen er zu oft die Fehler des einen erst beim nächsten verbessert. — Dafür giebt es denn unter diesen kleineren wahre Perlen, die man unbedingt ihren classischen niederländischen Vorbildern an die Seite setzen kann.

Neben der See und den Flußbildern hat die Schilderung

des Waldes und seiner Bewohner die Düsseldorfer Kunst mit Vorliebe beschäftigt. So J. Chr. Kröner, geb. 1838 zu Rinteln, der eminenteste Darsteller des Wildes, den wir dermal in Deutschland besitzen, welcher zugleich die Waldlandschaft in allen Jahreszeiten mit oft verblüffender Meisterschaft schildert, dann Deiker, während Burniér die Hausthiere, vorab das Rindvieh, mit echt poetischer Empfindung als Staffage seiner Landschaften verwendet. Karl Jutz excellirt in Darstellung der gefiederten Bewohner der Hühnerhöfe, die er zu den charmantesten Idyllen verwerthet, während C. Irmer, C. Jungheim, G. Oeder, H. Deiters, Fr. v. Winterfeld oft reizende Wald-, besonders aber gemüthvolle Stimmungsbilder geben, Th. Hagen, sich an die Belgier anlehnend, köstlich energische Städtebilder liefert. — Uebrigens ist die Zahl der Tüchtiges leistenden Meister zweiter Classe so groß, daß es unmöglich wäre, hier auch nur alle Namen aufzuführen.

War Düsseldorf immer eine Malerstadt, so kam die Sculptur dort, wo ihr große monumentale Aufträge durchaus fehlten, nie zu irgend erheblicher Entwicklung. Der einzige bedeutende Meister ist der an der Akademie als Lehrer wirkende F. A. Wittig, geb. 1826 zu Meißen, ein Schüler Rietschel's, der sich von 1850 an seine Ausbildung in Rom geholt. Eine kleine Anzahl Werke nur schaffend, zeigt doch seine Hagar mit Ismael (Nationalgalerie) bei edler und großartig stylvoller Composition eine ungewöhnliche Formvollendung, wenn auch ohne besondere Eigenthümlichkeit. — Ebenso eine Loreley und eine Grablegung. Auch die Büsten von Cornelius und Carstens zeigen diesen strengen und edlen Geschmack.

Weit mehr, weil an die Malerei sich anlehnend, sind die graphischen Künste in Düsseldorf zur Blüthe gekommen. So besonders der Kupferstich, der in Jos. v. Keller, geb. 1811 zu Linz a. Rh., gest. 1873, einen immerhin glänzenden Repräsen-

tanten fand, der sich in Stichen nach den Meistern der Schule, besonders nach Deger und Ittenbach, nach und nach immer mehr ausbildete, bis er in Paris bei Desnoyer und Forster seine Bildung vollendete. 1841 nach Rom gehend, stach er fortan meist classische italienische Bilder, so Raphael's Dreifaltigkeit, dann die Disputa, sein Hauptwerk, von großem Verdienst, endlich die Sixtinische Madonna, wo er indeß, die Kraft des Originals nicht erreichend, hinter Müller und Mandel zurückbleibt. Neben ihm haben Rud. Stang, der neuerdings die heil. Cäcilia nach Raphael's Bild mit großer Energie stach, Forberg, Barthelmeß u. a. sich einen guten Ruf erworben. Noch interessanter sind dagegen die vielen Maler-Radirer, unter denen wir hier nur Kröner, Deiker, Willroider, Jutz, Volckhardt, Sonderland, Scheuren u. a. anführen, die, einen Club bildend, eine Reihe reizvoller Blätter publicirt haben.

Der Holzschnitt ist dann durch das große Institut von Brend'amour ebenfalls sehr ehrenvoll vertreten.

Zwölftes Capitel.

Berlin.

Nirgends in Deutschland ist der Einfluß französischer Kunst so ganz dominirend gewesen, hat sich so lange erhalten, als in der Hauptstadt des neuen deutschen Reichs. Mit französischen, semitischen und slavischen Elementen sehr stark versetzt, hatte ihre Bevölkerung noch von Friedrich des Großen Zeit her einen so ungemessenen Respect vor allem, was in Kunst und Literatur aus Paris kam, daß da von der Entwicklung eines specifisch deutschen Geistes lange gar keine Rede sein konnte. — Hatte doch noch ein Chodowiecki nur darum bei Hofe Protection gefunden, weil er so gut französisch sprach. Aber auch Rauch's Vater schon glaubte ihm als beste Empfehlung vor allem die Kenntniß der französischen Sprache verschaffen zu müssen und wirklich war neben seiner auffallend schönen Persönlichkeit auch sie es, die seine Anstellung als Kammerdiener am preußischen Hofe entschied. Alle bedeutenderen Künstler in Berlin hatten denn auch seit Anfang des Jahrhunderts ihre Studien in Paris gemacht, sich mindestens eine Zeit lang dort aufgehalten, Wach, Hensel, Klöber, Carl Begas, Magnus hatten sich dort gebildet, von den späteren gar nicht zu sprechen. So gab es denn wohl viele Maler in Berlin, von einer irgend welchen eigenen Charakter zeigenden Berliner Malerschule kann aber bis zum Jahre

1870 füglich gar keine Rede sein. Nach allen Seiten hin- und hergezogen, bietet diese Künstlerschaft selbst heute noch in ihrer Mehrheit kaum viele gemeinsame Züge, am allerwenigsten deutsche. Nur in der Sculptur verhielt es sich umgekehrt, dank Rauch's dominirendem Einfluß.

Dennoch hatten sich seit Chodowiecki immer einzelne Talente gefunden, welche den eigenen nationalen Charakter mit Bestimmtheit ausprägten, gewöhnlich allerdings nur darum, weil ihnen das Schicksal die Mittel versagt hatte, nach Paris zu laufen und dort jede Spur eigenthümlicher Empfindung einzubüßen. Daß Form und Inhalt sich in der Kunst so bedingen, daß man jene nicht entlehnen kann, ohne damit auch den besten Theil des letzteren aufzugeben, das begriff man in dem doch sonst so kritischen Berlin nie. So mußte denn ein Rest von künstlerischer Selbständigkeit nur durch eine Reihe von hochbegabten Autodidakten gerettet werden. Zunächst geschah das in der, der unsrigen unmittelbar vorausgehenden Periode durch den Porträt- und Pferdemaler Frz. Krüger, ein glänzendes Talent, das, bei Hof und in der Stadt gleich beliebt, in seinen Werken die wahre Incarnirung des officiellen Berlin der Periode Friedrich Wilhelm's III. darstellt. Man wird seine berühmten Paraden auch heute noch mit Achtung sehen. Noch wohlthuender erschien der Genremaler Eduard Meyerheim, dessen zierliche, porzellanartig glatte Bildchen aber einen überaus echten Gehalt haben, da sie die Bauernwelt, wie die des niederen Bürgerstandes der Marken vortrefflich wiederspiegeln. Sie blieben indeß ganz isolirte Erscheinungen, und obwohl beider Künstler Werke heute so ziemlich das Einzige sind, was man aus jener Zeit noch mit Vergnügen betrachten mag, das Einzige, was einen gesunden Kern hat, so wurden sie doch damals von der übrigen französirten Künstlerschaft „halb mit Erbarmen“ gelobt.

Das Erscheinen des Cornelius in Berlin 1841 vermochte aber schon darum keinen nachhaltigen Eindruck zu machen, weil ihm ja diese, nur durch ein erneutes Naturstudium zu erringende selbständige Formenwelt trotz der gelegentlichen Anknüpfung an Dürer auch fehlte. Durch seinen deutschen Geist aber rief er dort nur die wüthendste Opposition hervor. Selbst ein so schönes Talent wie das des Cornelius-Schülers K. Pfannschmidt hat sich bis heute nicht zur vollen Anerkennung durchringen können, ebensowenig M. Lohde; nur der von Cornelius zu Couture übergegangene Braunschweiger Bernh. Plockhorst, geb. in Braunschweig 1835, vermochte sich durch eine Reihe gut empfundener religiöser Bilder, die freilich alle den Charakter des Eklekticismus tragen, durchzusetzen. Das bedeutendste derselben ist der Kampf des Erzengels Michael mit dem Satan um den Leichnam des Moses (Museum Walraf, Köln), dem großartige Auffassung und Feuer nicht abzusprechen sind. Später ging er in Berlin fast ganz zum Porträt über. — Auch Ernst Ewald, geb. in Berlin 1836, war durch Couture's Atelier gegangen, um sich dann nach und nach zu größerer Stylstrenge zu bekehren. Schon eigenthümlicher ist Plockhorst's Landsmann, Rud. Henneberg, geb. 1826, gest. 1876, der, erst spät zur Malerei übergegangen, 1850 nach Antwerpen und dann gleichzeitig mit Feuerbach, V. Müller und Lindenschmit nach Paris zu Couture kam, dort aber mehr die Romantiker, vorab Delacroix, studirte. Dessen Einfluß zeigt durchaus seine wilde Jagd (Galerie Schak), eine Composition voll echten Lebens. Jetzt ging er nach Italien, um die Venetianer zu studiren, kam dann 1863 nach München und von da nach Berlin. Dort entstand das einzige größere Bild des schwer arbeitenden Mannes, die Jagd nach dem Glück (Nationalgalerie), die mit dämonischer Phantasie viel coloristisches Talent verbindend, auch eine entschiedene Eigenthümlichkeit zeigt. Schon vor ihm kam Otto

Heyden, geb. in Ducherow 1820, aus Klöber's Schule zu Cogniet, wo er sich wenigstens eine gründliche artistische Bildung aneignete, die er darauf in Italien von 1850—54 vollendete. Dort malte er viele und vortreffliche Porträts, kehrte dann nach Berlin zurück, wo nun eine Reihe Historienbilder entstand, die aber freilich auch unter der Zwiespältigkeit des deutschen Naturells und der französischen Schulung leiden. Erst als er 1866 den Feldzug mitmachte, schuf er eine Anzahl in ihrer Art vortrefflicher, weil erlebter Kunstwerke, so den König mit seinen Truppen im Feuer, die Begegnung der königlichen Prinzen u. a., besonders aber wiederum treffliche Bildnisse von Bismarck, Moltke und Steinmetz. 1870 ebenfalls dem Feldzug beiwohnend, verdankt er ihm den Besuch des Kaisers bei Verwundeten u. a., wo sein Realismus und guter Farbensinn zu erfreulichen Ergebnissen führten.

Phantasievoller angelegt, aber weniger gründlich künstlerisch gebildet, ist sein Namensvetter Aug. von Heyden, geb. zu Breslau 1827. Erst Schüler von Steffens, dann 1860 von Gleyre und Couture in Paris, machte er Aufsehen mit einer heiligen Barbara und verschiedenen romantischen Genrebildern in der Art Henneberg's, dem sein Talent verwandt. Es folgte ein Luther und Frundsberg u. a., ohne die Erwartungen befriedigen zu können, die er erregt. Noch weniger war dieß der Fall mit seinen der antiken Welt entnommenen Stoffen, so dem Arion, der Leukothea, Oedipus oder dem 1873 entstandenen phantastischen „Walkürenritt“, wo diese Damen zu sehr ihre Abstammung von sehr modernen Berlinerinnen verrathen und dadurch die sonst schwungvolle Composition viel zu sehr ernüchtern. Zu vollkommen harmonischen Schöpfungen hat er es nicht gebracht. Viel gesunden Humor wenigstens zeigt Wilh. Wider, geb. 1813, der lange Jahre in Rom lebte und das dortige Volksleben zu seinen Bildern verwerthete. Noch be-

deutender ist der Hamburger Max Michael, geb. 1823, der ebenfalls bei Couture gebildet, dann 20 Jahre in Rom blieb und die Schilderung des italienischen Volkes noch heute treibt, wo er an der Berliner Akademie wirkt. Seine Charakteristik desselben ist aber nicht ohne Feinheit, so in seiner Mädchenschule im Sabinergebirge u. a. m.

Der interessanteste dieser ihr Ideal in der Ferne suchenden Künstler ist jedenfalls der Ruppiner Wilhelm Gentz, geb. 1822, der natürlich seine künstlerische Bildung wieder in Antwerpen und Paris bei Couture suchte und dort von 1846 bis 1852 blieb. Dann ging er erst nach Spanien und Marokko, hierauf ein Halbdutzendmal nach Egypten. Nächst Theodor Horschelt und dem Wiener Leopold Müller unstreitig der talentvollste von all unseren Orientschilderern, ist er das hauptsächlich darum, weil er nebst dem tüchtig gefüllten französischen Schulsack zu seiner Betrachtung der fremden Welt den nüchternen Realismus, aber auch die köstliche Laune des echten Berliners mitbringt, wodurch dann eine allerdings oft sehr pikante Mischung entsteht. Nach einigen durch die Neuheit dieser Gattung veranlaßten Mißgeschicken fand er entschieden Eingang damit, wie seinerzeit Bürkel in München mit seiner sehr realistischen aber kerngesunden Auffassung Italiens von der Floh- und Spitzbubenseite. Gentz' Schilderungen sind denn auch oft Meisterstücke trockenen Humors. So der Märchenerzähler in Kairo, die Dorfschule in Ober-Egypten u. a. m. Schwächer ist der Einzug des deutschen Kronprinzen in Jerusalem (Nationalgalerie), weil er da seinem Witz nicht die Zügel schießen lassen konnte. — L. Güterbok, O. Gennerich, O. Brausewetter, L. Burger, L. Pietsch gehören auch noch in diese französisch erzogene Generation. — Wäre sicherlich Niemand im Zweifel, was er von einer deutschen Literatur zu halten habe, die nur französisch schreibt und Italiener oder Orientalen schildert, wenn sie nicht

Deutsche mit Pariser Lack firnißt, so muß man, wie es scheint, die gründliche Ungesundheit einer solchen Malerei in Deutschland erst noch beweisen.

Einen wahrhaft epochemachenden, im eminentesten Sinne volksthümlichen, durch und durch selbständigen Künstler sollte Berlin erst nach 1848 zu voller Anerkennung gelangen lassen und auch da nur nach langem erbittertem Widerstand, und leider nur verkümmert, da man sein colossales Talent niemals voll auszunützen verstanden hatte: Menzel. Dennoch muß man sagen, daß, wenn heute in Berlin sich eine wirklich nationale Schule in der Malerei entwickelt, die das specifisch preußische Wesen, den wahren Charakter dieses Landes und Volkes vollkommen in ihren Werken wiederspiegelt, der Impuls dazu lediglich auf ihn zurückzuführen ist. Kann es nun keinem Zweifel unterliegen, daß sich die Originalität in den bildenden Künsten vor allem durch die Isolirung erzeugt, so liefert neben Correggio, Murillo, Rembrandt, Holbein und unzähligen Anderen das Leben dieses heute unbestritten bedeutendsten unter allen lebenden deutschen Malern dafür die vollgültigsten Beweise.

Als Sohn eines sehr gebildeten und verständigen Lehrers erblickte Adolph Menzel am 8. December 1815 in Breslau das Licht der Welt. Zeichnend, sobald er ein Stück Kreide halten konnte, war er doch, da ihn der Vater eine gelehrte Laufbahn verfolgen lassen wollte, lediglich auf autodidaktisches Studium angewiesen, und blieb es dann, hier seinem gesunden Instinkt mit eiserner Willenskraft folgend, sein Lebenlang. Indeß regte ihn schon der Geschichtsunterricht in der Schule nur zu beständigen sehr ernst gemeinten historischen Compositionen an. Der Vater, zu verständig, um das Talent des Sohnes nicht zu sehen, siedelte deßhalb in dessen fünfzehntem Jahr nach Berlin über. Auch dort besuchte er indeß keineswegs die Akademie, sondern studirte nur unablässig, was sich

ihm von Kunstwerken an den Schaufenstern der Kunsthandlungen, auf Straßen und Plätzen bot und verwerthete es daheim zu eigenen Arbeiten. Der Vater hatte ein lithographisches Geschäft in Berlin angefangen, wo das Talent des Sohnes eine recht passende Verwendung bei allen Arten von Vignetten und Illustrationen fand und er sich große technische Gewandtheit, mit Feder und Kreide umzugehen, erwarb. — Mit sechzehn Jahren durch den Tod desselben auf seine eigenen Hülfsquellen angewiesen, entfaltete er jetzt nur eine noch gesteigerte Thätigkeit und gab schon zwei Jahre später ein Heft eigener Composition — Randzeichnungen zu Künstlers-Erdenwallen — heraus, mit dem er so allgemeine Aufmerksamkeit in der Künstlerschaft erregte, daß es der alte Schadow, der ein feines Auge für jede echte Kraft besaß, selber öffentlich einführte. Es ist denn auch durch und durch originell und barock humoristisch allegorisirend. So thront auf dem Titelbild König Midas oben, Apollo von sich weisend und einen Dudelsackpfeifer vorziehend, rechts führt die Hoffnung den jungen Künstler an der Nase hinauf, links treibt Amor eine Luftseifenblase mit dem Blasebalg davon. Kurz man sieht schon den ganzen, Dürer so vielfach verwandten Meister im Keime. Um diese Zeit gelangte er auch dazu, die Akademie, ein halb Jahr lang nach der Antike zeichnend, zu besuchen, später nie mehr. Dagegen trug er beständig ein Skizzenbuch in der Tasche und kehrte von keinem Ausgang heim, ohne irgend etwas für dasselbe erhascht zu haben. So gewöhnte er sich daran, blitzschnell zu erfassen und mit den einfachsten Mitteln das Gesehene charakteristisch wiederzugeben, übte also sein ohnehin schon ungeheures Formgedächtniß. Immer aber hob er das Gesehene durch allegorisirende oder sonstige Zuthat in eine höhere Sphäre, ward nie ein platter Abschreiber der Natur in den unzähligen Skizzen, Vignetten und Illustrationen aller Art, mit denen er sich jetzt seinen Lebensunterhalt verdiente, sondern

trachtete von allem Anfang an, das Gesehene zum Bilde abzurunden, zum Träger seiner inneren Welt zu machen. — So gab er jetzt die fünf Sinne heraus, Compositionen voll der reizendsten Einfälle, ja er malte sogar schon 1836 ohne allen Unterricht einige Bilder in Oel. Zunächst „Schachspieler", dann einen „Familienrath", eine „Toilette" und endlich eine „Consultation beim Advokaten", die ein Meisterstück seiner Charakteristik sein soll. Dann machte er sich, voll glühenden Patriotismus wie er es war, an zwölf Compositionen aus der brandenburgisch-preußischen Geschichte, die er 1837 selber lithographirte und herausgab. Man sieht den gebornen Historienmaler schon aus der vortrefflichen Auswahl der Stoffe. Leider ohne daß er irgend Aufmerksamkeit damit zu erregen vermocht hätte, weil ihre Auffassung dem herrschenden romantischen Geschmack viel zu natürlich und selbstverständlich erschien, was ja gar nicht in die gewohnte Schablone paßte, welche die Darstellung des Nimrod oder König Kandaules in Berlin viel natürlicher fand als die preußischer Fürsten. Mußte doch noch zwanzig Jahre später Gustav Richter mit Couture'scher Technik die Erbauung der Pyramiden durch König Chufu malen, um für einen „Historienmaler" zu gelten. Vielleicht auch stand der Umstand unserem Menzel im Wege, daß der Unglückliche weder sentimental war noch servil. Denn auch eine Menge anderer vortrefflicher Compositionen, die er in dieser von Produktivität überströmenden Jugendzeit herausgab, halfen ihm nicht zu Beachtung. Nur ein Mann, überdieß wunderbarerweise ein wirklicher Kunstgelehrter, der berühmte Kugler, ward jetzt auf ihn aufmerksam und veranlaßte den geschickten Zeichner, seine Geschichte Friedrich's des Großen, an der er eben arbeitete, mit jenen unsterblichen Illustrationen zu schmücken, die nunmehr rasch seinen Namen in ganz Deutschland bekannt machten. Sie sind das Eigenthümlichste und Bedeutendste geblieben, was unsere

Illustrationskunst vielleicht überhaupt aufzuweisen hat seit Dürer. — Nie ist ein großer historischer Charakter im ganzen Verlaufe seines langen Lebens, in Krieg und Frieden, als Herrscher wie als Mensch, mit seiner ganzen Zeit und Umgebung so charakteristisch, mit solchem malerischen Reiz und solcher Feinheit geschildert worden, als hier geschah. Auf Chodowiecki fußend, schafft Menzel die Darstellung dieser Periode mit überlegenem Geiste so völlig neu, daß sogar Rauch genöthigt war, bei seinem Friedrichs-Monument sich ganz an Menzel zu halten, ihn beständig zu Rathe zu ziehen. Dennoch brauchte es fünfzehn Jahre, bis eine zweite Auflage des Buches erscheinen konnte, während gleichzeitig ganz Deutschland durch die Gesinnungslosigkeit der deutschen Buchhändler und des Publikums selber mit Laurents von Vernet sehr mittelmäßig illustrirtem Leben Napoleon's überschwemmt wurde. Ebenso begriff man in dem vor lauter Geistreichigkeit oft um allen gesunden Menschenverstand gekommenen officiellen Berlin auch jetzt noch nicht, daß man hier einen Historienmaler hatte, wie deren Deutschland seit Cornelius und Rethel keinen mehr hervorgebracht, und ließ sich statt der preußischen die Weltgeschichte von Kaulbach malen, stiftete ein Bisthum in Jerusalem, schwärmte für orientalischen Baustyl, ließ italienische Bilder copiren, aber Menzel ruhig sitzen. — Oder man gestattete ihm die Werke Friedrich's des Großen mit ein paar hundert Zeichnungen, Kopfleisten und Schlußvignetten zu verzieren, die unendlich geistvoll und originell, dabei meisterhaft geschnitten, wie sie es sind, eine Leistung ersten Ranges genannt werden müssen, die aber nur leider fast Niemand zu sehen bekam, da sie nur zu Geschenken an fremde Höfe u. dgl. verwendet ward, während sie ein Volksbuch wie nur je eines werden konnte. Dann bestellte man bei ihm die Armee Friedrich's des Großen, herrliche Zeichnungen für ein Werk, das nur in 30 Exemplaren abgezogen ward, als ob man die

Popularität des alten Helden oder seines unvergleichlichen Schilderers fürchtete. — So illustrirte und componirte er jetzt noch lange fort, malte dazwischen auch Bilder, ohne je viel Beachtung finden zu können. Das geschah erst, als er seinen Helden in einer Reihe von Oelbildern zu verherrlichen anfing, unter denen das Souper in Sanssouci, 1850, und das Flötenconcert, 1852, die berühmtesten geworden sind, obwohl sie eigentlich den Werth seiner Zeichnungen nicht erreichen, da ihm die Oeltechnik noch nicht recht geläufig war. Darum bleiben die gleichzeitig erschienenen „Kriegs- und Friedenshelden zu König Friedrich's Zeit" im Grunde eine noch vollendetere Leistung, da sie die Kampfgenossen des großen Herrschers ganz wunderbar charakterisiren, überdieß Meisterstücke der Holzschneidekunst sind. Was der allgemeinen Anerkennung all dieser Produktionen so lange im Wege stand, ist gerade das, was ihnen ihren Hauptwerth giebt: ihre außerordentliche Natürlichkeit, Unbefangenheit und Anspruchlosigkeit, trotz der colossalsten Energie, der frappantesten Gestaltungskraft. — Da außer ihm Niemand dieß Lebensgefühl und diese Freiheit der malerischen Behandlung besaß, durch die er so epochemachend gewirkt hat, so meinte man, dergleichen verstände sich ja eigentlich von selber, obwohl sie nie Jemand vorher gesehen hatte. — Einen durchschlagenden Erfolg in ganz Deutschland erreichte er erst 1858 auf der Münchener historischen Ausstellung mit seinem Friedrich dem Großen beim Ueberfall von Hochkirch. Da begriffen wenigstens die Künstler, daß das nur ein großer Historienmaler mit solcher packenden Lebendigkeit, solch wunderbarer Schärfe der Charakteristik darstellen konnte. Freilich hatte der Meister darob zwanzig der besten Jahre verloren. Das letzte dieser Friedericianischen Bilder war die 1857 entstandene „Zusammenkunft Friedrich's des Großen mit Joseph II.", wiederum ein Meisterstück historischer Charakteristik, der man aber selbst in München die Sammt- und

Seidenmalerei Anderer vorzog. Dazwischen hinein entstand nun eine Unzahl der köstlichsten kleinen und großen Arbeiten, so 1853 jener merkwürdige Christus unter den Schriftgelehrten, ein Musterbild keck naturalistischer Auffassung, das schon durch die Unmittelbarkeit der Auffassung, wie die schlagende Charakteristik einem Rembrandt alle Ehre machen würde, aber in dem an das prätentiöse und feierlich theatralische Auftreten aller Historienmalerei gewöhnten Deutschland eher Entsetzen erregte. — Selbst nach all den Bildern vom großen Fritz und trotzdem, daß der Meister nun doch allmälig einen europäischen Ruf gewonnen hatte, verstand man sein Talent in Berlin, wo man allen französischen Plunder vergötterte, doch noch immer nicht zu benützen. Erst 1861 gab man ihm die undankbarste aller Aufgaben, die Krönung des jetzigen Kaisers in Königsberg. Er hat sie nach vielen Seiten hin, besonders in der Hauptperson, bewunderungswürdig gelöst, wenn auch ohne über die Widerwärtigkeit eines Ceremonienbildes hinweg kommen zu können, bei welchem gerade die Hauptträger der neuen Zeit, Bismarck und Moltke, kaum zu bemerken sind. Noch viel schlimmer war, daß er sich mit diesem Bilde die Frauen zu unversöhnlichen Gegnerinnen machte, da er sie mit grober deutscher Ehrlichkeit frappant wahr, aber allerdings durchaus nicht geschmeichelt darstellte. Zum Schmeicheln war er freilich so wenig gemacht, als zum Höfling überhaupt, seine Kunst ist männlich durch und durch. — Als er sich vier Jahre mit dieser Krönung abgeplagt und im Grunde Niemand von den Dargestellten recht zu befriedigen vermocht hatte — die Wahrheit ist bekanntlich an den Höfen selten beliebt — kam das Jahr 1866 und mit ihm eine neue Zeit, welche fast alle, die auf seinem Bilde zuvörderst prangen, auf einmal gar sehr in den Hintergrund treten ließ. Aber gerade jetzt, wo man doch des für ihn wie eigens gemachten Stoffes die Fülle hatte, erhielt er erst recht

keinen größeren Auftrag. Dennoch hat er dieser Zeit ein Denkmal in der Huldigungsadresse der Stadt Berlin an den Kaiser bei seiner Rückkehr aus dem Felde gestiftet, dem sich an Liebenswürdigkeit wie Originalität nichts Anderes an die Seite stellen kann, was dieses Jahr an Kunstwerken hervorgerufen. Das Blatt schildert ganz realistisch den Einzug des siegreichen Kaisers in die jubelnde Stadt, aber mit einem solchen Reichthum von tief rührenden und überaus drolligen Motiven, daß man es ein wahres Meisterstück gemüthvoll humoristischer Darstellung nennen muß, welches gerade das preußische Volk von heute ebenso unübertrefflich wiedergiebt, wie die tiefe Erregung, den grenzenlosen Jubel des Moments. — Neben einer Menge kleiner Bilder und Aquarellen aller Art entstand dann bald nach 1870 das berühmte Bild der Abreise des Kaisers zur Armee, in seiner Art ein ebenso großes Meisterstück, als das eben beschriebene, und wie jenes ein Beweis, daß er die heutige Zeit ebenso gut malerisch zu verwerthen weiß, als die des großen Friedrich. Ist hier jede Figur hochinteressant und bedeutend, so ist es das lebensprühende Ganze fast noch mehr; gerade darin zeigt sich der echt deutsche Charakter des Künstlers, daß er das Kleinste bedeutsam und geistvoll macht und doch das Ganze vollständig beherrscht. Ja das Wogen einer ungeheuren Menge ist vielleicht nie so meisterhaft gegeben worden als hier. Neben einer Unzahl der reizendsten Illustrationen entstanden dann 1875 die „modernen Cyclopen", die Darstellung eines Walzwerkes, die noch mehr von Geist sprüht, als ihr Mittelpunkt, das weißglühende Eisen, von Funken. War es unstreitig der demokratische Charakter seiner Kunst, der ihr erst so sehr im Wege gestanden, die höheren Kreise mit einem instinktmäßigen Widerwillen gegen sie erfüllt, sie aber auch zum prägnantesten Ausdruck unserer Zeit und Nation gemacht hat, so spricht sich derselbe hier am deutlichsten aus. Ja während

das eigentliche Volksleben in Berlin und dem ganzen Norddeutschland bis heute keinen Schilderer gefunden hat, der irgend an die Bedeutung Defregger's, Knaus' und Vautier's hinanreichte, so tritt auch hier Menzel ganz allein in die Lücke und giebt wenigstens das Berliner Volk unübertrefflich. Daß er aber auch die aristokratischen Kreise unserer Nation besser als irgend Jemand zu schildern verstehe, bewies er bald darauf durch das berühmte „Ballsouper“ 1878, ein Bild, welches das modernste Berliner Hofleben mit so wunderbarer Charakteristik abspiegelt, ohne auch nur je zu dem Hülfsmittel des Porträts zu greifen, daß man dem weder bei Fortuny, seinem geistesverwandten Bewunderer und Nachahmer, noch bei Beraud und anderen Franzosen etwas von ähnlichem Geist und Humor oder solch feiner Charakteristik an die Seite setzen kann. Hier sind ihm selbst die Frauen vortrefflich gelungen, die er sonst gleich Meissonier auffallend vernachlässigt, ja die malerische Verwerthung ihres Costüms ist sogar unübertroffen. Kein Mensch erscheint auf dem ganzen figurenreichen Bilde, dem man nicht augenblicklich seinen Stand, seine gesellschaftliche Stellung, wie unter der officiellen Hülle seinen Privatcharakter so augenblicklich ansieht, daß man meint, ihn persönlich gekannt zu haben. So muß man denn das Ganze unbedingt als eine der vortrefflichsten Schilderungen moderner „Gesellschaft“ bezeichnen, die es überhaupt giebt, wo alles erlebt und zugleich mit unwiderstehlichem Witz und malerischem Talent wiedergegeben ist. Daß einem diese Berliner Hofgesellschaft, so wie der Maler sie hier darstellt, besondere Sympathie einflößte, das wird wohl Niemand behaupten können, Menzel's Pinsel verleugnet auch hier seinen demokratischen Zug nicht. Aber thut das etwa Fortuny?

Kann man so Menzel zu den seltenen Meistern zählen, welche ganz aus sich heraus eine völlig neue Kunstrichtung geschaffen haben, die in ungeahntem Grade der tiefsten Eigenthümlichkeit

des Volkes, aus dem sie hervorging, entsprach, so begreift man auch, daß sie bald den ungeheuersten Einfluß äußern mußte. Die Wirkung, welche die Werke dieses sich so schwer zur Anerkennung durchringenden Künstlers auf die heutige deutsche Kunst gehabt haben, ist denn auch colossal. Obwohl Menzel eigentliche Schüler nie gehabt hat, so ist doch kaum ein neuerer deutscher Maler zu nennen, der nicht Einfluß von ihm erfahren hätte. A. von Werner, Fritz Werner, W. Diez in München und seine ganze Schule haben sich vorzugsweise an ihm gebildet, Knaus, Vautier, Passini sind von ihm berührt, auf alle Uebrigen hat er aber mindestens dadurch gewirkt, daß er recht eigentlich es war, der mit seinem entschlossenen Zurückgreifen auf die Natur als einzige Quelle dem Comödienspiel, dieser Pest in unserer Malerei, am erfolgreichsten entgegengetreten ist und dadurch mehr zur Entstehung einer specifisch nationalen Kunst beigetragen hat, als irgend ein Anderer. Da man aber nur dann der Welt imponirt, wenn man selber Charakter und Ursprünglichkeit besitzt, so kann man mit nicht minderer Bestimmtheit behaupten, daß kein modern deutscher Künstler so große Anerkennung auch im Auslande gefunden habe, so viel benützt worden sei. — Fußen die schon erwähnten Fortuny und Beraud zum großen Theil auf ihm, so ist es leicht, seine Spuren auch in der neueren italienischen Kunst nachzuweisen, wie in der spanischen des Pradilla und Aranda und unzähliger Anderer.

Direkten Schüler Menzel's kann man indeß höchstens Fritz Werner nennen, der erst als Kupferstecher mehrere seiner Bilder, so das „Souper in Sanssouci“, vortrefflich wiedergab, dann selber in verwandtem Geiste und mit viel Geschick eine Anzahl Sittenbilder ausgeführt hat, so die „Schloßwache“, „in der Dresdener Galerie“ u. a., wenn er es auch nie zu der prickelnd geistvollen Lebendigkeit des Vortrages bringt, die Menzel in so hohem Grade auszeichnet und die Fortuny und Pradilla ihm

viel besser abgeguckt. Auch Karl Gussow, geb. 1845 in Havelberg, Schüler von Pauwels in Weimar, ist stark von Menzel berührt, wo er sich in allerhand witzigen Genrebildern als extremer Naturalist zeigt, der aber freilich weit entfernt von Menzel's Freiheit, gar sehr an's Modell gebunden bleibt. In seinen Porträts aber erscheint er einer großartigen Auffassung der Form durchaus nicht unzugänglich, wie denn dieser talentvolle Künstler schon die verschiedensten Phasen durchgemacht hat. Mehr noch von Menzel angeregt erscheint indeß der Schlachtenmaler Georg Bleibtreu, geb. 1827 zu Xanten a. R., besonders in seinen frühesten und in mancher Hinsicht bedeutendsten, weil schöpferischsten, Werken. So in der Schlacht an der Katzbach, wo er mit sprühendem Feuer eine vortreffliche Schilderung jener kampflustigen und begeisterten Jugend von 1813 giebt, als deren edelsten Repräsentanten man Theodor Körner bezeichnen kann, aber auch den alten Blücher, wie die preußischen Landwehrmänner, die mit dem Kolben zuschlugen, dann die altpreußisch methodischen Soldaten nach Art des York nicht weniger treffend schildert. Unter den deutschen Schlachtenmalern ist vielleicht keiner so von dem Gefühl des glühendsten Patriotismus getragen wie er, ohne doch je pathetisch zu werden. Schwer und langsam producirend, sehr ungleich in seinen Arbeiten, bringt er es doch oft zu einer Macht der Stimmung, ja selbst zu einer Feinheit der Charakteristik, wie außer Menzel kaum ein Anderer. So in jenem vortrefflichen Bilde, welches den deutschen Kronprinzen mit seinem Stabe, auf einem Hügel den Gang der tief unten tobenden Schlacht von Sedan beobachtend, zeigt. Da war er, der die Feldzüge von 1864 an alle mitgemacht, selber dabei gewesen und gab es darum so vortrefflich wieder, daß man augenblicklich sieht, wie es sich hier um kein Manöver etwa, sondern um eine weltgeschichtliche Entscheidung handle, deren Träger zugleich unendlich individuell geschildert

sind. Zuletzt hat sich Bleibtreu an der Ausmalung des Berliner Zeughauses erfolgreich betheiligt.

Unstreitig der weitaus bedeutendste der wesentlich, wenn auch keineswegs ausschließlich von Menzel beeinflußten Künstler ist indeß Anton von Werner, den man jetzt neben dem greisen, stets allein und abgeschlossen stehenden, überdieß specifisch preußischen Altmeister als eines der thätigsten, nach allen Seiten wirkenden Häupter der nationalen Schule bezeichnen kann. In Frankfurt a. d. O. am 9. Mai 1843 als der Sohn eines Tischlers geboren, der einer altadeligen aber verarmten Familie angehörig, entschlossen zum Hobel gegriffen und sich als solcher bald eine geachtete Stellung geschaffen hatte, ward der Sohn ob seiner schon im dritten Jahre hervortretenden Neigung für's Zeichnen zum Decorationsmaler bestimmt und früh in die Lehre gegeben. Mit überaus leichter Fassungskraft, glänzender Phantasie und großem technischen Geschick einen sehr beweglichen Geist und den eisernsten Fleiß verbindend, bemächtigte er sich dieser Technik so rasch, daß er als Lehrjunge schon die Arbeiten der übrigen Gesellen zu leiten hatte. Unaufhörlich zeichnend und die Lücken seiner Bildung durch Nachtarbeit ergänzend, kam er nach beendigter Lehrzeit 1859 nach Berlin an die Akademie, wo sofort Menzel sein Ideal ward. An der gänzlich herabgekommenen Anstalt nahm sich nur A. von Klöber seiner an und bildete wenigstens sein Stylgefühl aus. Ohne weitere Ressourcen lebte er jetzt von zahlreichen Illustrationen, bei denen er sich mit großer Leichtigkeit bald an Menzel, bald an Schwind oder Schröter hielt. Letzteres veranlaßte ihn, sich an denselben, der in Carlsruhe weilte, persönlich zu wenden und, von ihm aufgefordert, 1862 ganz dorthin zu übersiedeln. Nun schloß er sich an Lessing an und galt bald für einen der talentvollsten Zöglinge der Kunstschule. Hier entstanden zunächst eine Anzahl Bilder, welche indeß mehr die Versatilität seines

Talentes als eine bestimmte Eigenthümlichkeit zeigen. Weit bedeutender sind die zahlreichen Illustrationen, mit denen er, dem Dichter Scheffel bald innig befreundet, dessen sämmtliche Werke zu begleiten anfing. Hier auf dem Schauplatze des Trompeters von Säckingen und des Gaudeamus bildete er sich in unablässigem Naturstudium, mit scharfer Beobachtung das ausgesprochenste Stylgefühl verbindend, allmälig auch einen selbständigen, zwischen Schwind'scher Romantik und Menzel'schem Realismus ungefähr die Mitte haltenden Styl aus, so daß viele seiner in dieser Zeit entstandenen Illustrationen, so die zum Juniperus und zum Ritter von Rodenstein, jedenfalls zum Reizvollsten gehören, was wir in dieser Art besitzen. Schönheitssinn, köstlich gesunder, dem Scheffel'schen durchaus verwandter Humor und eine Fülle der feinsten, trefflich verarbeiteten Naturbeobachtung, sichern ihnen diesen hohen Rang, obwohl er weder die Originalität Menzel's, noch die Tiefe und Macht der Empfindung besitzt, die bei Scheffel gelegentlich auch herausbricht.

Da man damals nun einmal ohne Paris kein fertiger Künstler werden zu können wähnte, so ging er 1867 dahin und erhielt wenigstens eine Menge Eindrücke, allerdings auch verwirrender Art, wie sie sich denn in einer Reihe von dort entstandenen Bildern aussprechen. So in einem Hanno von Köln, Heinrich IV. entführend, „Vertrauliche Unterhaltung", „Der Freier" u. a. m., wo er übrigens gesund genug war, immer Erlebtes hineinzuverweben. Nach einem Jahr zurückgekehrt, besuchte er im Herbst 1868 auch noch Italien als Gegengift und brachte den Winter in Rom, den Sommer aber im lateinischen Gebirg und Neapel zu, nachdem er schon vorher die Entwürfe zu zwei großen Bildern für die Aula der neugebauten Universität in Kiel gemacht. Sie sollten die Befreiung von der geistigen und politischen Fremdherrschaft darstellen, zeigten daher Luther auf dem Wormser Reichstag und Friedrich

Wilhelm, 1813 in Breslau sein Volk aufrufend. Zu solcher Aufgabe war nun Rom für einen so kühnen, selbständigen und gereiften Geist, der sich nicht, wie seinerzeit die Romantiker, vom Glanz des Papstthums blenden und verführen ließ, allerdings nicht ungeeignet. Die in ihrer nüchternen Art vortrefflichen Compositionen voll gesund realistisch gegebener Charakteristik offenbaren denn auch sicherlich mehr den Einfluß Menzel's als Raphael's. Im Sommer entstand auch als Frucht des Aufenthalts im Lateinergebirg „Don Quixote unter den Hirten", wo wenigstens die letzteren sammt der landschaftlichen Umgebung ganz classisch sind. Bei der Rückkehr im Herbst 1869 machte in Venedig der seinem Naturell soviel entsprechendere Paul Veronese mehr Eindruck auf Werner als alle anderen Italiener.

Er war eben daran, seine Kieler Bilder in Carlsruhe zu vollenden und seine römischen Erinnerungen in der Schilderung der Carl V. umgebenden welschen Priester und Staatsmänner sehr glücklich zu verwerthen, als der Krieg von 1870 ausbrach und ihn gleich nach der eiligen Vollendung seiner Arbeit in's Hauptquartier nach Versailles rief. Sein großes Formtalent sollte nunmehr erst den richtigen Inhalt finden, hier, wo er täglich Gelegenheit hatte, gewaltige Männer im Handeln und Thun zu beobachten, was Künstlern sonst so selten zu Theil wird. Glühend von Patriotismus, dabei doch ein scharfer und nüchterner Beobachter, voll norddeutscher Ehrlichkeit und Intelligenz, mit immer bereiter Schöpferkraft, war er ganz der Mann dazu, diese günstige Situation voll auszunützen, da er besser als die ungeheure Mehrzahl seiner Collegen ihre ganze Bedeutung verstand. Unaufhörlich Studien zeichnend und zu Bildern verwerthend, was er sah, war das Erste derselben „Moltke vor Paris ankommend und die Truppen angesichts der Riesenstadt vor sich vorbeipassiren lassend". Es ist eine mit dem ganzen Reiz unmittelbarer Anschauung ausgestattete Dar-

stellung des großen Schlachtenlenkers und seines Verhältnisses zu den Unterführern sowohl als zu den ihm zujubelnden Soldaten geworden. Bald nachher der wunderbar poetischen Kaiserproklamation im Thronsaale des Erbfeindes beiwohnend, gab sie ihm jenes berühmte Bild ein, das diese denkwürdigste Begebenheit des ganzen Feldzuges mit jener chronikartigen Wahrheit schildert, wie sie nur ein Augenzeuge zu erreichen vermag, wo aber der Heldenkaiser selber auch die beste Figur, ein wahres Meisterstück von Charakteristik ist. — Nach Berlin zurückgekehrt vollendete er für die Einzugsfeier in acht Tagen ein 20 Fuß breites, den ganzen Kampf in wenigen Figuren charakterisirendes Velarium, dessen Kühnheit und gewaltige Wucht die allgemeinste Bewunderung in dem Maße einerntete, daß er von da ab neben Menzel als der Führer der Berliner Künstlerschaft anerkannt und bald darauf von ihr zum Director der ganz verkommenen Akademie vorgeschlagen ward. Es geschah das, als er 1873 jenes riesige Bild schuf, das in Mosaik übertragen den Sockel der Siegessäule ziert und den ganzen Kampf wie seine Resultate in allegorischer Darstellung wiedergiebt. In zwei Monaten ausgeführt, überrascht es doch durch die gewaltige Kühnheit, mit der es die einzelnen Phasen dieses weltgeschichtlichen Vorgangs charakterisirt, symbolische Dichtung und Wahrheit so geschickt mischend, wie es nur Werner's ausgebildetem Stylgefühl zu erreichen möglich war. Selbstverständlich kann man es nur eine große Skizze nennen, als solche aber darf es eine bleibende Bedeutung durch das Feuer und den Geist beanspruchen, mit dem das Ganze erfunden und hingeschrieben ist. — Es entstanden nun eine Reihe Produktionen von rein persönlicher Veranlassung, so der Luther im Familienkreise, wo die Familie aber die des Bestellers ist, der Fries am Pringsheim'schen Hause in Berlin mit einer geistreich erfundenen Schilderung des menschlichen Lebens, ferner ein Bild des Bestellers

mit seiner Familie im Costüm des sechzehnten Jahrhunderts, ebenso eine venetianische Festa, die eine Hamburger Kaufmannsfamilie in das Costüm des Paul Veronese zwängt, endlich sechs Bilder im Café Bauer, alles Produktionen, die, nicht immer frei von Kälte, doch nur die leichte Gestaltungskraft des Künstlers, sein großes malerisches Talent, aber nicht das werthvollste und wahrhaft Eigene an ihm zeigen. Das findet man erst im Rathhaussaal von Saarbrücken wieder, den er von 1876 bis 1880 mit Scenen aus dem Kriege von 1870 verzierte. So als Hauptbild die Ankunft des Kaisers in Saarbrücken nach der Schlacht von Spicheren. Hier zeigt sich Werner's Talent, einen ganz realen Vorgang mit größter Wahrheit zu erzählen und zugleich mit einem idealen Gehalt zu erfüllen, der ihm eine Bedeutung verleiht, die er sonst nicht beanspruchen könnte, vielleicht glänzender als in irgend einem anderen seiner Werke. Man fühlt hier augenblicklich, daß diese, dem Kaiser aufgeregt entgegenkommende, mit frappanter Wahrheit geschilderte Bevölkerung eben etwas ganz Furchtbares erlebt hat und nun den, der sie schützte, mit einer ganz anderen Wärme empfängt. Die Charakteristik der Pfälzer aller Gesellschaftsclassen ist ebenso vortrefflich, als die der Soldaten und sonstigen Personen, das Ganze überdieß vom größten malerischen Reiz. Die übrigen Wände sind mit der Erstürmung der Spicherer Höhen und den Bildern des Kronprinzen und Friedrich Karl's, sowie Bismarck's und Moltke's in ganzer Figur ausgefüllt. Diese vier sind wiederum Meisterstücke historischer Charakteristik, wie sie nur der genauesten Bekanntschaft mit den Dargestellten zu geben möglich ist, da sich dieselbe nicht, wie bei einem gewöhnlichen Porträtmaler, auf den Kopf allein, sondern fast noch mehr auf die Figur, die Haltung, Bewegung, kurz auf das Ganze der Erscheinung erstreckt.

Bald nachher entstand im Auftrage des Berliner Magistrats

die vollendetste unter den bisherigen Leistungen des Künstlers, sein berühmtes „Congreßbild“. Einen an sich ganz gleichgültigen Vorgang, die Unterzeichnung des Berliner Friedens schildernd, welcher aber der Künstler wiederum selber beigewohnt, weitet er ihn zu einer gelungenen Charakterschilderung aller Theilnehmer sowohl, als ihres gegenseitigen Verhältnisses aus. Auch hier findet man, daß die Theilnehmer an dieser modernen Santa conversazione sich durch ihre Haltung, Bewegung, ihr Mienenspiel, die besonderen Eigenthümlichkeiten ihrer Figur nicht weniger charakterisiren, als durch die bloßen Gesichtszüge. Bismarck, Andrassy, Gortschakoff und Beaconsfield sind in dieser Beziehung wahre Meisterstücke historischer Schilderung. Man muß schon auf die niederländischen Schützenbilder des Hals u. a. zurückgehen, um Aehnliches zu finden. Auch die Farbe ist harmonisch an diesem Bild, wenn Werner auch sicherlich kein eigentlicher Colorist genannt werden kann, wozu ihm viel zu sehr die Herrschaft über das Helldunkel fehlt, das seiner auf Bestimmtheit und Deutlichkeit in allen Dingen hindrängenden realistischen Natur eigentlich widerstrebt. Dagegen verletzt seine Färbung doch selten, obwohl ihr der „Ton“ fast immer fehlt. Neben vielen kleineren Arbeiten entstand nun der Kaiser am Grabe seiner Eltern betend vor der Abreise zur Armee 1870. v. Werner hat den Kaiser so oft gesehen und dargestellt, daß er ihn kennt wie ein Holbein Heinrich VIII., oder Van Dyk Carl I. kannte, er ist unbedingt sein bester Schilderer. Hier aber weiß er selbst die seinem scharfen und schneidigen, nüchtern verständigen Wesen sonst fernliegende Gemüthsseite voll erklingen zu lassen. Niemand kann zweifeln, daß dieser gewaltige Mann vor einer großen Entscheidung steht und sich hier in Demuth und Gottvertrauen Stärkung holt.

Eine überaus bedeutende Arbeit erwuchs dann dem Künstler in einem großen Panorama der Schlacht von Sedan, das er

nachher, selbstverständlich unterstützt von Anderen, so dem Landschafter Bracht, in wenig mehr als einem halben Jahre bewältigte. Ihm folgte eine colossale Kaiserkrönung für das Berliner Zeughaus, wo er nach mancherlei Entwürfen indeß zuletzt doch wieder ziemlich auf seine frühere Composition zurückkam.

Das aber kann gar keine Frage sein, daß v. Werner erst durch die große Zeit, die er miterlebte, vertieft worden und jetzt ihr Schilderer in einem Maße geworden ist, wie kein zweiter es auch nur annähernd vermochte. Er ist der Maler des deutschen Kaiserreichs, wie Gros seinerzeit der des napoleonischen war.

Um ihn gruppiren sich noch eine Anzahl Talente zweiten Ranges, die aber alle wenigstens diesen ausgesprochen norddeutschen Charakter tragen. — So Paul Thumann, geb. 1834 in der Lausitz, der als Schüler Hübner's in Dresden und Pauwels' in Weimar, zuerst durch einige überaus frische und natürliche Lutherbilder Aufsehen machte. Als Illustrator kaum weniger beliebt als v. Werner erwies er sich bei seinem großen Bilde des vom Sieg im Teutoburger Walde zurückkommenden Hermann doch leer und akademisch kühl, wie er denn offenbar mehr für das Frische und Anmuthige als für das Mächtige geschaffen scheint. Viel poetische Empfindung zeigt der in Weimar unter Ramberg und Pauwels gebildete Graf Ferd. Harrach, geb. 1832 zu Rosnoschau, der dem Krieg von 1870 eine Anzahl reizender militärischer Genrebilder verdankt, bei denen er Landschaft und Figuren wirkungsvoll verbindet. Interessant und gediegen, voll Seele und echt deutschen Gemüths in seinen Schilderungen norddeutschen Bauern- und Bürgerlebens ist der Düsseldorfer Joseph Scheurenberg, geb. 1846, von dem ein „Tag des Herrn“ (Berliner Nationalgalerie) einen Nachfolger Meyerheim's erhoffen läßt, welcher der Berliner Schule merkwürdigerweise bis heute fehlt. Auch der Hamburger Gust.

Spangenberg, geb. 1828, prägt mit Glück das norddeutsche knappe und strenge Wesen in seinen Bildern aus, die sich an Dürer und Holbein anschließen. So im Rattenfänger, im Johannisabend in Köln, mehreren Lutherbildern u. a. Trotz einer gewissen Trockenheit des Machwerks, die ihm wie diesen meisten specifisch norddeutschen Künstlern eigen, fehlt ihm doch ein phantastisches Element nicht, wie es sich in seinem „Zug des Todes“ (Nationalgalerie) ergreifend ausspricht. Viel Lebendigkeit und Verständniß des jeweiligen Zeitcharakters zeigt dann Hugo Vogel bei einem auf der Wartburg predigenden Luther. Aus der Pilotyschule kam Emil Teschendorf, der nach einigen Lutherbildern sich neuerdings in antiken Halbfigurenbildern gefällt. Ein sehr gesundes Talent in allem Porträtartigen zeigt ferner der echte Berliner Konrad Dielitz, geb. 1845, der auch romantische Gegenstände gelegentlich behandelte, wie die „Bergfee“, darin aber viel zu kokett und doch nüchtern erscheint. Dasselbe kann man von A. Tschautsch sagen, der sich auch auf dieses Märchen-Genre capricirte, ohne die innere Nüchternheit je los zu werden, welche so viele Berliner Künstler charakterisirt, ja ihnen bei Schilderung des wirklichen Lebens sehr zu gute käme, wenn sie sich öfter entschließen könnten, das Nächstliegende darzustellen. Auch dem antiken Leben hat sich in neuerer Zeit Otto Knille, geb. 1832 in Osnabrück, zugewendet. Erst an der Düsseldorfer Akademie gebildet und die größten Hoffnungen erregend, ging er dann nach Paris, um in Couture's Atelier womöglich seine reiche Phantasie los zu werden. Von da kam er nach München, wo er einige Jahre blieb und antike Genrebilder mit viel Geist, auch einen Cid malte, und wanderte dann nach Italien, wo er drei Jahre verweilte, bis er 1865 den Auftrag erhielt, Schloß Marienburg bei Hildesheim mit Bildern aus der Thüringer Sagenwelt zu verzieren, was seinen romantischen Neigungen ganz entsprach.

Später siedelte er nach Berlin über. Hier entstand 1871 ein Velarium, dann ein Abschied Tannhäuser's von der Venus (Nationalgalerie) und vier Friesbilder für das Treppenhaus der Berliner Universität, welche die Hauptepochen der Cultur versinnlichen sollen. Voll Talent und Stylgefühl, im Besitz schöner künstlerischer Mittel, ist ihm doch der Fluch des Eklekticismus, wie er aus solchem Bildungsgang für jede nicht ganz feste Natur fast mit Nothwendigkeit hervorgeht, nicht erspart geblieben. Ebensowenig war dieß bei Rud. v. Deutsch der Fall, der antike Sujets, Entführung der Helena, Penelope, mit etwas modern angehauchter coloristischer Pracht darzustellen liebt. Gesunder gedieh die Berliner Kunst immer, wenn sie zu Hause blieb, wie bei Menzel, der das Ausland erst in späten Jahren und auch da nur im Fluge besuchte. Eine unzählige Masse von talentvollen Leuten hat über diesem unseligen Wandertrieb der Deutschen das Werthvollste des Talentes, die Eigenthümlichkeit, eingebüßt.

Auch L. Knaus, der 1874 nach Berlin an die Akademie kam, mußte sich dort nach längerem Herumsuchen erst wieder seinen eigenen Styl für die neuen Aufgaben schaffen. Er malte zunächst Handelsjuden, Seiltänzer, Maler und Schusterjungen, kurz allerhand solches Volk, wie es eine Großstadt in reicher Fülle bietet, immer mit köstlichem Humor, aber doch keineswegs der älteren Bauernschilderung ebenbürtig, die in Berlin absolut nicht ging, wie er ganz richtig fühlte. Eine neue Phase seines Talents begann, als er sich auf das Porträt warf und es zum Sittenbild umschuf. So in den kaum halblebensgroß, aber in ganzer Figur dargestellten Bildern Ravené's, Mommsen's, Helmholtz's, seiner eigenen Frau und anderen mehr. Sie sind Meisterstücke ersten Ranges in Bezug auf Charakterschilderung wie feine künstlerische Empfindung. Ihm nach eiferten Fritz Paulsen, geb. 1838 in Schwerin, der, erst Pilotyschüler, viel gesunden Humor

zeigte und ihn auch bei längerem Aufenthalt in Paris nicht verlor. Dieß begegnete aber A. Treidler, der ihn ganz in Rom ließ, und Anton Dieffenbach, geb. 1831 in Wiesbaden, der, in Paris gebildet, erst Knaus nachahmte, jetzt in Berlin aber wieder frischer und natürlicher zu werden scheint, als man es in Paris werden kann. Neben ihnen sind noch Carl Döpler, Knud Ekwall u. a. m. zu nennen, die aber alle unter der zersetzenden Berliner Luft oder vielmehr unter dem ewigen Hinblicken nach Paris und Rom gelitten haben.

Lag es in der Natur der Großstadt überhaupt, wie in dem Charakter des aller Romantik, ja allem Idealismus sehr kühl und nüchtern gegenüberstehenden Berlinerthums ganz insbesondere, daß der Cultus der Persönlichkeit der einzige war, der da immer gedieh, so war damit auch die Blüthe der Porträtmalerei von selber gegeben, wie sie denn auch in Berlin unter allen Kunstrichtungen immer noch am meisten thätige Förderung fand. Die Großstädter, sonst überall skeptisch, versparen eben ihre aufrichtigste Begeisterung regelmäßig für sich selber. Verhält sich das in Wien, London und Paris genau so wie seinerzeit in Venedig, Rom und Antwerpen, so gilt es für Berlin erst recht. Chodowiecki und Rauch waren ja nur durch ihre Porträts emporgekommen, wie später Wach, Begas und Krüger. Besonders aber Ed. Magnus, der in den vierziger und fünfziger Jahren förmlich vergöttert ward. Zeitgenosse Winterhalter's und Stieler's, war er doch mehr Colorist als beide, und seine Frauenporträts wenigstens sind sicherlich nicht ohne großes Verdienst. Er hatte sich an Lawrence und Reynolds noch mehr als an den Franzosen gebildet, obwohl auch er natürlich die Malerei in Paris und Rom studirt hatte.

Magnus' Frauenbilder nun, wie die Jenny Lind (Nationalgalerie), Sonntag u. s. w. sind noch heute eine überaus angenehme Erscheinung, wie sie zugleich die Zeit, in der sie entstan-

den, vortrefflich wiederspiegeln. Nicht ganz so glücklich bei den Männern, haben doch auch sein Felix Mendelssohn, Wrangel, Rauch, Thorwaldsen entschiedenes Verdienst frappanter, wenn auch sicher nicht eigentlich tiefer Auffassung. Ebenso auch das bei seinem Auftreten noch sehr Seltene breiter freier Behandlung.

Sein Nachfolger ward Gust. Richter, geb. in Berlin 1823, gest. 1884, der, ohne ihn zu übertreffen, doch dieselbe coloristische Richtung einschlug. Schüler der Berliner Akademie und dann L. Cogniet's bekam er dadurch allerdings auch wie alle Berliner dieser Gattung jenes zwiespältige Wesen, jenen ungesunden Kosmopolitismus, wo die Form der künstlerischen Erscheinung mit jedem specifisch deutschen Inhalt mehr oder weniger im Widerspruch steht. Es war dieß das unvermeidliche Schicksal dieser gesammten französisch angehauchten Berliner Malerei. Von Paris ging Richter nach Rom und debutirte dann zu Anfang der fünfziger Jahre im neuen Berliner Museum, dessen charakterlose Malereien noch viel widerwärtiger sind als die gleichzeitigen Fresken des Münchener Nationalmuseums, die doch wenigstens den Boden nicht verleugnen, auf dem sie gewachsen sind. — Es folgte nun „Jairi Töchterlein“, das ein colossales, aber heute freilich fast unverständliches Aufsehen machte, da seine französische Technik die totale Leere, speciell des unerträglich faden Christus nicht verhüllen kann. Viel besser war jedenfalls ein Porträt seiner Schwester, als eine erste Schwalbe, die damals den französischen Sommer unserer Kunst bis 1866 verkündete. — Nun erhielt er vom König Max den Auftrag, die Erbauung der Pyramiden für das Maximilianeum zu schildern und ging zu diesem Behufe nach Egypten. Dadurch ist die Tafel eine Sammlung virtuos gemalter koptischer Modelle, aber kein Bild geworden, dazu fehlt zu sehr die Einheit der Composition wie der Stimmung. Immerhin gehört das Gemälde noch zu den besten jener Galerie. — Von da an hat Richter

nur noch Einzelfiguren, meist Porträts gemalt, die indeß durch ihre große und malerisch freie Auffassung immerhin viel Bestechendes haben, wenn man auch die feinere Seelenmalerei vermißt und das Costümliche zu stark betont findet. Neben Richter entfalten G. Gräf und G. Biermann in Frauenbildern ungefähr ähnliche Eigenschaften, während O. Begas in Männerporträts mehr die gute italienische Schule zeigt.

Weit über diese höhere Modemalerei hinaus geht ein coloristisches Talent erquicklichster Art, das Carl Becker, geb. 1820 in Berlin, eine bleibende Bedeutung sichert, weil er den gesunden Verstand hatte, es auch ausschließlich zu cultiviren, ohne sich viel beeinflussen zu lassen. Erst Schüler Klöber's, war er dann nach München gegangen, um sich der Frescotechnik zu bemächtigen, hatte auch ein Jahr in Paris zugebracht, dann Kaulbach an seinen Berliner Bildern geholfen, sich an der Ausführung der Schinkel'schen Fresken betheiligt und einen Saal des Museums mit Bildern verziert, alles ohne rechten Erfolg. Den erlangte er erst, als er sich bei einer Reise nach Venedig 1853 auf das Studium der venetianischen Coloristen warf und mit einer Reihe von Sittenbildern aus dem altvenetianischen Leben debutirte. — Die einfachsten, aber meistens pikant erfundenen Motive mit ein paar fast immer sehr natürlich empfundenen Figuren darstellend, entfaltet er bei breiter flotter Behandlung soviel coloristischen Reiz, daß er darin bis heute nicht überboten worden ist. Noch entschieden besser wurden indeß seine Bilder, als er später ihren Schauplatz nach Deutschland verlegte und so Karl V. bei Fugger, dann Adelheid mit dem Bischof vom Bamberg schachspielend gab, oder Deutsche mit Welschen mischte, als er Dürer bei Tizian, dann das beste, Dürer unter seinen venetianischen Kunstgenossen, schilderte. Hier zeigt er eine so kerngesunde Empfindung, weiß seine Vorwürfe so zur Verherrlichung schöner Frauen oder interessanter Männer zu gestalten, alle costümlichen Reize auszu-

nützen und ihnen doch nie zu viel Bedeutung einzuräumen, daß man den Beifall wohl begreift, den dieser Schönheitscultus überall fand. — Ein verwandtes Talent besitzt auch Ernst Hildebrand, geb. 1833 in der Lausitz, der erst Decorationsmaler, dann Schüler Steffek's, nach längerem Aufenthalt in Paris zum Porträt überging, aber auch eine Reihe oft sehr gut empfundener Genrescenen, so das kranke Kind u. a., mit breitem Pinsel und flottem Vortrag malte. In neuerer Zeit nach Berlin berufen, hat er sich dort wiederum dem Porträt zugewendet, das er mit entschiedenem coloristischem Talent behandelt.

In der mannigfachsten Art hat sich der ebenfalls in Paris gebildete Paul Meyerheim, Sohn Eduard's, geb. 1842, ausgezeichnet. Thier- und Landschaftmalerei, Stillleben und Porträt mit gleicher kecker Virtuosität treibend, bringt er es neben manchem weniger Gelungenen doch oft zu überaus frischen und erquicklichen Schöpfungen. Im Ganzen dürften aber die Thiere doch entschieden besser wegkommen bei ihm, als die Menschen, da er sie, ob lebend oder todt, vorab mit mehr Humor behandelt. — Die Thiermalerei hat dann noch aus der Krüger'schen Schule verschiedene Vertreter, so Karl Steffek, geb. in Berlin 1818, der, jetzt in Königsberg die Kunstschule leitend, allerdings auch Historien- und Schlachtenmalerei trieb, als Maler von Pferden und Hunden aber doch am meisten leistet. Ebenso Alb. Brendel, geb. in Berlin 1827, in der Darstellung von Schafen, daneben haben sich Ockel, v. Krokow und Hallatz ihre Specialitäten geschaffen.

Natürlich theilte die Landschaftmalerei die Richtung der Historien- und der Sittenbilder, keine Schule in ganz Deutschland suchte und findet noch heute ihre Stoffe so vorwiegend im Ausland, zumal in Italien und dem Orient. Hatten dieß schon Schinkel, Gropius und Schirmer gethan, so durfte man auch später die Berliner Landschafter erst recht in aller Herren Ländern,

nur nicht an der Spree oder überhaupt in Deutschland suchen. Allerdings entsprachen sie damit offenbar noch mehr dem Geschmack ihres Publikums als dem eigenen Trieb. Der bekannteste Typus dieser Gattung ist Ed. Hildebrandt, geb. 1818 in Danzig, der in fünf Welttheilen gleich manierirt erscheint. Denn es ist ja sonnenklar, daß man an den verschiedensten Klimaten und Phänomenen nur so vorüberstreifend, immer blos das Gröbste der Erscheinung, die feineren Uebergänge und Nüancen aber nie genügend studiren kann, sie vielmehr mit subjektivem Belieben ausfüllen muß, wo dann die Manierirtheit unvermeidlich wird. Deßwegen sind denn auch die Hildebrandt'schen Bilder so leicht in Farbendruck wieder zu geben, ja diese ganze exotische Malerei geht wenig über ihn hinaus. Da war die wilde Phantasie eines Blechen immer noch vorzuziehen als der Erguß einer immerhin interessanten Subjektivität. — Diese hatte auch im hohen Grade Charles Hoguet, geb. in Berlin 1821, gest. 1870, der seinen Marinen durch den geistreichen Vortrag einen eigenthümlichen Reiz giebt, der allerdings über seine durchaus französische Herkunft keinen Zweifel läßt. Gegenwärtig cultiviren die südliche Landschaft am erfolgreichsten Alb. Hertel, ein glänzender Colorist, der aber das deutsche Meer vielleicht noch besser schildert als den Süden, E. Pape, Chr. Wilberg, geb. 1859, gest. 1883, Eugen Bracht, dessen Bilder aus der Lüneburger Heide übrigens immer noch origineller und poetischer waren, als die vom todten und rothen Meer zusammen, E. Körner, K. Schirm u. a. — Daneben that sich aber doch bald eine echt nationale, auf die Wiedergabe der heimischen Natur und die Schilderung des eigenen Gemüthslebens im Anschluß an dieselbe gerichtete Schule auf, die es bald zu im Ganzen weit werthvolleren weil feiner studirten und durchgefühlten Werken brachte. Ist schon Schinkel bei seinen Bildern dieser Art entschieden glücklicher als bei seinen idealen oder süd-

lichen Landschaften, so gilt das auch von Max Schmidt und vom Marinemaler Krause, einem ganz gesunden Talent, wie seinem Schüler Eschke, dessen feingefühlte Strandbilder großen Reiz haben. Ebenso von Douzette, dessen Dämmerungs- und Mondscheinbilder der märkischen Natur all ihre stillen Reize abgewinnen, ein Stimmungsmaler voll Verdienst, von W. Kühling, der seine poetisch empfundenen oberbayerischen Landschaften sehr schön mit Vieh staffirt (Nationalgalerie), O. v. Kameke, der sich das Hochgebirge auserkoren. Am meisten gesunden Erdgeschmack haben die köstlichen Stimmungslandschaften von Karl Scherres, geb. in Königsberg 1833, und von J. Jacob, dessen Städtebilder durch die eigenthümlich poesievolle Auffassung auffallen. Mit ihm wären wir bei der Architektur, wo die Berliner Schule ein Talent ersten Ranges in Karl Graeb, geb. in Berlin 1816, gest. 1884, hervorgebracht hat, von einer Feinheit der coloristischen Stimmung und einer so echt deutschen liebevollen Durchbildung und Beseelung des Details, daß er seines Gleichen nirgends findet, und wie Niemand die Poesie unserer gothischen Dome entzückend und durchaus eigenthümlich, ja classisch wiederzugeben verstand. Sein Sohn Paul Graeb scheint auf seinen Bahnen fortgehen zu wollen. Wilh. Riefstahl, geb. 1827 in Neu-Strelitz, könnte man auch an dieser Stelle anführen, da er sich neuerdings wieder der Architektur mit Vorliebe zuzuwenden scheint, die er immer, wie seine Landschaften, mit bedeutsamer figürlicher Staffage geschickt zu verzieren pflegt.

Wir schließen am besten gleich hier die graphischen Künste an, die in neuerer Zeit in Berlin auch einen unbestreitbaren Aufschwung genommen haben. Der bedeutendste Stecher war lange Ed. Mandel, geb. in Berlin 1810, gest. 1883, der sich

ziemlich selbständig dort gebildet hatte und erst 1839 eine Zeitlang zu Dupont nach Paris ging, aber bald zurückgekehrt schon 1842 Professor der Kupferstecherei wurde. Das bedeutendste und zugleich auch letzte der vielen Blätter, die er gestochen, ist die Madonna di San Sisto, wohl die beste der bisherigen Nachbildungen. Sein Schüler und Nachfolger Louis Jacoby, geb. 1828, hat sich erst durch Arbeiten nach Kaulbach, dann durch den großen Stich der Schule von Athen vortheilhaft bekannt gemacht. Außer diesen bedeutenden Meistern sind noch Eylers, Luby, Habelmann zu erwähnen.

Ein ganz eigenthümliches Talent ersten Ranges hat die neue nationale Schule dagegen in dem Maler-Radirer Max Klinger hervorgebracht, der erst durch ein überaus eigenthümlich reizvoll aufgefaßtes Leben der Psyche die Aufmerksamkeit erregte, dann aber durch eine Reihe unter dem Titel „Intermezzo“ publicirter ungewöhnlich großer Radirungen eigener Composition dieselbe noch weit mehr spannte. Er zeigt sich hier als eine, Rembrandt und Callot-Hoffmann merkwürdig verbindende Natur, der es gelingt, in der Schilderung eines armen, von einem Einsiedler zur Zeit des dreißigjährigen Krieges erzogenen Jungen das Barock-Phantastische seiner Helden mit großartig stylvoller Auffassung der Landschaft so eigenthümlich fesselnd durcheinander spielen zu lassen, wie es seit Dürer in Deutschland nie geschehen. Wie er mit der Nadel zu malen, aber auch die sprödesten Stoffe in den Zauber seiner poetischen Auffassung zu tauchen versteht, zeigte er seither glänzend in einer ganz modernen Berliner Criminalgeschichte, wie einigen der Berliner Revolution von 1848 entnommenen Scenen. Die Verwandtschaft mit Menzel ist unverkennbar, obwohl Klinger's Realismus weit mehr zum Phantastischen neigt. Jedenfalls entfaltet dieser nur von Berlin nach München und zurückgewanderte Brandenburger mehr Phantasie und echte Schöpferkraft

als sämmtliche durch Couture's oder Cogniet's Ateliers gelaufene Modellmaler.

Glücklicherweise war die Berliner Sculptur weit entfernt, sich so durch die Pariser Schule beeinflussen zu lassen, als die Malerei. Gegen solche Verirrung hatte Rauch gründlich gesorgt durch die Strenge, mit der er auf das genaueste Naturstudium drang. Da man bei ihm etwas lernen konnte, so fand man es höchst überflüssig, das in Paris zu suchen. Hätte die Berliner Akademie irgend etwas getaugt in der ganzen Periode von 1848 bis 1870, so hätte auch die Berliner Malerei niemals diese ungesunde Richtung genommen. — So bildet denn die Tüchtigkeit der Bildhauerschule den erfreulichsten Gegensatz zur Charakterlosigkeit der dortigen Malerei in den fünfziger und sechziger Jahren. Noch 1867 war auf der Pariser Weltausstellung Drake's Reiterstatue des jetzigen Kaisers entschieden die beste von allen auf dem Marsfeld. — Gleichwohl konnte es nicht fehlen, daß die naturalistische Richtuug, die in der Malerei durch Menzel eine so begabte Vertretung gefunden, auch in der Bildhauerei ihren Einzug in der Form der sogenannten „malerischen Plastik" hielt. Geschah dieß in München durch Wagmüller und Zumbusch, in Wien durch Tilgner, so trat es in Berlin am energischsten und geistvollsten bei Reinhold Begas, geb. in Berlin 1831 als Sohn des Malers, zu Tage. Ein Busenfreund Lenbach's und Böklin's wie Feuerbach's, war er mit diesen ziemlich gleichzeitig nach Rom gekommen und hatte dort, dann später in Weimar, wohin die erstgenannten drei berufen wurden, eine Verbrüderung geschlossen, die freilich in ihren Zielen bald weit auseinander ging. — Erst Schüler Rauch's, hatte Begas mit gutem Erfolg die unvermeidliche Hagar mit Ismael modellirt, die dort einem so wenig geschenkt wurde, als in der

Piloty'schen Schule der „Unglücksfall". Dann ging er 1856 nach Rom, wo Michel Angelo's malerische Plastik mächtig auf ihn wirkte und seine den Amor belauschende Psyche beeinflußte. Mit glänzender Begabung ausgeführt, machte dann die Gruppe einer Psyche, die von Pan getröstet wird, durch ihre schalkhafte Anmuth noch mehr Glück. Die Gefahren dieser malerischen Tendenz sollten sich freilich nur allzudeutlich zeigen, als er 1864 in Folge einer Concurrenz den Auftrag erhielt, das Schiller-Denkmal für Berlin zu fertigen. Hier ist er mit seiner styl- und würdelosen Darstellung des strengsten aller deutschen Dichter sehr unglücklich gewesen. Besser gelangen ihm einzelne graziös humoristische Gruppen, wie die den Amor tröstende Venus, eine nur allzu üppige, badende Susanna, die ihn bereits von Michel Angelo zu Rubens fortgeschritten zeigt, Merkur, der Psyche entführt u. a. Daß diese Richtung trotz allen unbestreitbaren Talents des Meisters mit Nothwendigkeit zum ärgsten Zopf führen müsse, hat er selber noch bewiesen. Um so besser sind seine Porträtbüsten, so vor allem die meisterhafte Menzel's. — Begas' bester Schüler ist P. Otto, der sich mit ihm in die Humboldt-Denkmäler für die Berliner Akademie theilte, ohne daß sie beide große Lorbeeren dabei geerntet hätten, da die Würde, welche öffentliche Monumente vor allem erfordern, mit der Strenge und rythmischen Durchbildung der Form untrennbar verknüpft ist, aber die Willkür und Styllosigkeit des Zopfes absolut nicht verträgt.

Natürlich wirkte dieser mit so großem Nachdruck auftretende Naturalismus auch mehr oder weniger wohlthätig auf alle anderen Meister der Schule zurück und lehrte sie wenigstens das Stoffliche besser zu betonen und das ein wenig gebundene Wesen der Rauch'schen Schule abzustreifen. Unter ihnen zeichneten sich bald L. R. Siemering, Erdmann Encke und Fritz Schaper als die bedeutendsten aus. Dem letzteren, geb. 1841 zu Alsleben,

gehört das schöne Goethe-Monument im Thiergarten, nächst dem Rietschel'schen wohl das beste, welches dem großen Dichter bis jetzt gesetzt worden ist; ferner die Monumente von Gauß und Boltge, das Kriegerdenkmal in Halle u. a. m. Erdmann Encke, geb. 1843 in Berlin und Schüler Wolff's, aber lieferte das Monument der Königin Louise im Thiergarten mit köstlichen Reliefs. Ebenso das von Jahn, die Statue des Markgrafen Friedrich I. von Brandenburg und viele Büsten. Rud. Siemering, geb. 1835 in Königsberg, einem Schüler Bläser's, verdankt man das Denkmal Gräfe's, die Statue des Königs Wilhelm von Preußen, von Leibnitz, dann das Siegesdenkmal für Leipzig. Alle drei Meister aber halten sich doch von der gelegentlichen Trockenheit der Rauch'schen Schule möglichst fern, ohne darum sich zu weit in's malerische Gebiet zu verirren. Christliche Stoffe behandelte mit Glück der 1813 geb., 1882 gest. B. Afinger, der dann besonders auch in allem Porträtartigen durch eigenartige Auffassung und eleganten Vortrag frappirt, so in seinem Monument für Arndt u. a. Zur Rauch'schen Schule zählt mehr oder weniger noch Drake's Schüler A. O. Calandrelli, geb. in Berlin 1843, repräsentirt wenigstens deren Tendenzen mit entschiedenem Talent, so in seinen schönen Reliefs am Berliner Siegesdenkmal, dann den Statuen York's, Cornelius', der Reiterstatue Friedrich Wilhelm's IV., dem Kriegerdenkmal in Berlin u. a. — Auch M. Schulz und Weber zählen noch dahin. Neben ihnen hat sich L. Sußmann Hellborn durch Annäherung an die Italiener bemerkbar gemacht. Gust. Eberlein verfolgt die naturalistische oder vielmehr eine extrem stoffliche Richtung nicht ohne Talent, während er in anderem schon an den wildesten Zopf gemahnt. Auch Hundrieser, E. Herter u. a. machten sich durch gute Arbeiten bemerkbar. Hatten die ungeheuer vielen Siegesdenkmale, wie die für die Gefallenen, welche nach 1870 allerorts errichtet wurden, im

Verein mit der rasch wachsenden und mit großem Luxus bauenden Residenz der Berliner Sculptur Aufgaben in Menge und damit einen mächtigen Aufschwung gegeben, so läßt sich doch nicht behaupten, daß diese riesige Thätigkeit immer gute Folgen gehabt habe. Die jüngsten Künstler der Schule, wie M. Kruse, M. Klein, O. Riesch, zeigen alle mehr oder weniger dieses Vorschreiten des Naturalismus, und nur P. Werner, M. Schulz und R. Schweinitz verfolgen eine stylvollere Richtung. Nichtsdestoweniger findet man das strenge Studium der Form, durch das die heutige französische Bildhauerschule einen so hohen Rang einnimmt, bei der jüngeren Berliner Bildhauer-Generation in einer oft sehr bedenklichen Abnahme, wie den monumentalen Sinn überhaupt. Hier machen fast nur Encke, Schaper und Siemering noch eine wohlthuende Ausnahme in der allgemeinen Verwilderung.

Das gesundeste Leben erzeugte sich freilich in der Baukunst, welcher der nach 1866 mächtig gewachsene preußische Staat sowohl, als auch die Errichtung des deutschen Reiches, endlich die colossale Baulust der Schwindelperiode von 1871—1874 eine wahrhaft unermeßliche Fülle von Aufgaben zuwies. Zeigte auch hier wiederum Berlin sich als die wenigst nationale Stadt von allen, da selbst die sonst so allgemeine Einführung der deutschen Renaissance da nur eine sehr getheilte Aufnahme fand, so kann es doch gar keine Frage sein, daß die meisten nach 1870 entstandenen Bauten ganz unverhältnißmäßig naturwüchsiger und charaktervoller aussehen, als die vor dieser Zeit entstandenen. Denn in den sechziger Jahren herrschte im Ganzen noch durchaus die Schinkel'sche antikisirende Schule vor und die in allen möglichen Stylformen herumtappende Romantik seiner Nachfolger. Führte sie doch sogar zu der Ungeheuerlichkeit des Baues einer deut-

schen Nationalgalerie in der Form eines griechischen Tempels. Das war nun freilich eine Frucht des architektonischen Dilettantismus Friedrich Wilhelm's IV., der während seiner ganzen Regierungszeit jede gesunde bauliche Entwicklung ebenso verhinderte, als der Maximilian's II. in München. Diese königliche Romantik, die in Stüler, Persius und Strack ihre Hauptorgane hatte, fand dann im Bau des neuen Rathhauses durch Wäsemann ein höchst unglückliches bürgerliches Gegenstück. Die neue Periode der Berliner Architektur wird durch Rich. Lucae, geb. 1829 in Berlin, gest. 1877, eingeleitet, ein bedeutendes Talent, das sich, von der Schinkel'schen gräcisirenden Richtung ausgehend, doch allmälig, Dank dem Einflusse Semper's, der italienischen Renaissance zuwendete. Jene erstere herrscht noch in dem Frankfurter Theater vor, nicht eben zu seinem Vortheil, besonders im Aeußeren, das an Originalität und Energie weit hinter anderen Frankfurter Bauten zurückbleibt, während das Innere schon Lucae's Fortschreiten zeigt. Weit bedeutender, weil selbständiger und kühner, ist das Borsig'sche Palais in Berlin, welches, im Styl der italienischen Hochrenaissance ausgeführt, die neue Bauperiode in Berlin sogar mit am glänzendsten vertritt, da es trotz Sammicheli und Palladio das unternehmende und mannhafte Wesen eines kühnen deutschen Industriellen, wie es Borsig war, vortrefflich ausspricht, also Race hat, wie es seit Schlüter nur selten mehr von einem Berliner Bau zu rühmen gewesen war. Wie vortheilhaft diese Zeit selbst auf ältere Künstler wirkte, zeigte dann die deutsche Reichsbank von F. Hitzig, die sogar neben dem Borsig'schen Palais die neue Periode am schärfsten ausspricht. Hitzig hatte übrigens schon bei der Börse Beweise seines Talentes gegeben, der neuen Zeit auch ein neues Kleid zu schaffen. Ebenso gehört ihm die technische Hochschule. Sehr viel trockener und spröder spricht sich die neue Richtung in den Bauten der ebenfalls noch aus der Schinkel'schen

Schule stammenden Gropius und Schmieden aus, denen das Kunstgewerbemuseum gehört, wo eine herzlich nüchterne Composition durch eine vortreffliche Detailausführung nicht vor Sprödigkeit und Härte zu retten gelang. Auch Orth, sonst ein begabter Architekt, gehört noch zu diesen Schinkel'schen Epigonen, die das märkische Hellenenthum nicht loswerden können. — Weit naturwüchsiger erscheinen eine Reihe von Architekten-Verbindungen, wie sie die Bewältigung der massenhaften Aufträge zu Anfang der siebziger Jahre mit sich brachte, so Kayser und v. Groszheim, die bei der Aufführung der „Germania" den ersten wahrhaft glänzend gelungenen Versuch mit der Einführung der deutschen Renaissance machten und die mitteldeutsche Creditbank wie die norddeutsche Grund-Creditbank aufführten, Kyllmann und Heiden, welche die prächtige Kaisergalerie bauten, ein sehr interessanter Backsteinbau, wie es denn schon ein ungeheurer Fortschritt war, daß jetzt bei Monumentalbauten regelmäßig, bei Privatbauten sehr oft der Materialbau angewendet und das Stylgesetz von ihm hergeleitet ward. So auch Ende und Böckmann, die mit dem Café Bauer jene große Zahl künstlerisch ausgeführter Cafés, Gasthöfe und Restaurationen aller Art eröffneten, die unserer architektonischen Entwicklung so großen Vorschub geleistet haben. Ebenso rührt die deutsche Bank von ihnen her. Ebe und Benda gehört das Pringsheim'sche Haus mit den schönen Malereien von Werner, Hude und Hennike der Kaiserhof und das künstlerisch noch viel bedeutendere Central-Hôtel. Das Auswärtige Amt des deutschen Reichs und das Reichsjustizamt sind dann von Mörner, von Schwechten der Anhalter Bahnhof, eine der vielen köstlichen Terracottenbauten, die so ganz der Landesart angemessen jetzt massenhaft entstanden. Vortrefflich zeigen das schöpferische Wesen, das ihn in allem und jedem charakterisirt, die Bauten des Generalpostdirectors Stephan, so die Telegraphen-Direction,

das kaiserliche Postgebäude u. a. m. Alle diese Bauwerke, wie verschieden an Werth, tragen doch immer das Gepräge innerer Nothwendigkeit, sprechen ihre Bestimmung, die Zeit ihrer Aufführung und den Charakter der Bevölkerung, in deren Mitte sie entstanden, in ungleich höherem Grade aus als die seit Anfang des Jahrhunderts errichteten, welche des Zusammenhanges mit der Nation und dem Boden meist so durchaus entbehren. — Man kann darum wohl sagen, daß noch niemals eine große politische Umwälzung so unmittelbar und colossal auf die bildenden Künste, vorab die Architektur, eingewirkt, ihnen völlig neues Leben eingeflößt habe, wie die Errichtung des deutschen Reiches es in Berlin, aber oft noch mehr in vielen anderen deutschen Städten that. Ueberall kann man in ihnen jedes Haus, das nach 1870 gebaut wurde, sofort an der größeren Opulenz, am behaglicheren Wesen, einer gewissen Kühnheit und Naturwüchsigkeit erkennen.

Wenn man nun sagen wollte, daß das anderwärts auch der Fall sei, ja sogar in Wien noch mehr, so könnte das doch höchstens für Belgien, für Frankreich aber, dessen Baukunst in dieser Zeit ganz unfruchtbar blieb, gar nicht gelten, für Wien nur deßhalb, weil eben durch den Zufall der Stadterweiternng gerade die besten deutschen Architekten, wie Semper, Ferstel, Schmidt dort beschäftigt wurden. Noch mehr aber weil sie das stolze Selbstgefühl, die gewaltige Erhöhung des Nationalgeistes, welche die letzte Quelle dieser merkwürdigen Erscheinung sind, in ihre dortigen Werke übertrugen, wie denn Semper z. B. seine herrlichen Museen sammt dem Umbau der Burg gerade während des deutsch-französischen Krieges componirte.

Gleichzeitig bewegte die Frage wegen des Reichstagsgebäudes zehn Jahre lang ganz Deutschland, das in diesem Bau die Verkörperung seiner Macht und neu errungenen Herrlichkeit mit allem Recht sehen wollte. Man muß sagen, daß weder die

Reichsregierung und noch viel weniger der Reichstag sich auch nur entfernt auf die ideale Höhe dieser Auffassung je zu schwingen vermocht hätten. Ja die Einleitung der ersten Concurrenz war geradezu kläglich und das Resultat der zweiten nach zehn Jahren ward durch allerhand Bedenken hinterher abermals verpfuscht. Nichtsdestoweniger zeigten gerade diese Concurrenzen, welche Fülle von Kräften Deutschland bereits zur Lösung solcher Probleme gebildet.

Dreizehntes Capitel.

Wien.

Als große Weltstädte mit einer aus mancherlei heterogenen Bestandtheilen gemischten Bevölkerung zeigen Berlin und Wien, genau wie einst das antike und das mittelalterliche Rom, die Eigenthümlichkeit, daß sie keine selbständige Kunst zu erzeugen im Stande sind, wenigstens keinen bestimmten Charakter in ihr auszuprägen vermögen. Wie Rom alle seine großen Künstler erst aus Griechenland, dann aus Florenz, Venedig, aus Umbrien oder der Lombardei bekam, so finden wir auch, daß Wien und Berlin nicht nur Talente und Kunstrichtungen in dieser Periode von außen beziehen, sondern daß sich dieselben auch, wenn sie am Ort geboren sind, ihren Ruf erst anderwärts erringen und feststellen lassen müssen, um in der eigenen Heimat zur Geltung zu kommen. Wie der arme böhmische Autodidakt Führich erst in Rom durch Overbeck und durch Cornelius als ihres Gleichen acceptirt werden mußte, ehe man ihn sich in Wien gefallen ließ, so hatte auch Rahl sich erst in München und Rom Anerkennung zu erringen, ehe man in der Heimat an ihn glaubte. Beherrschen dann diese beiden Männer die Wiener Historienmalerei von 1850—1870, so geht es ihren realistischen Nachfolgern und Geistesverwandten, Makart und Passini, nicht besser.

Der erstere wird als talentlos fortgejagt und selbst noch dann von der Presse auf's Wüthendste mißhandelt und bekämpft, als er in München schon die größten Erfolge feierte; Passini aber muß in Rom, Paris und Berlin erst berühmt werden, ehe man in Wien Notiz von ihm nimmt. — Aber auch die anderen Künstler des an Talenten so reichen Kaiserstaates, die Max, Defregger, Munkacsy, Canon, Angeli, Leopold Müller, Kurzbauer müssen alle sich erst im übrigen Deutschland oder im Ausland Anerkennung erringen. Ganz besonders wenn sie, wie die vier Letztgenannten, geborne Wiener sind. Von jener Autonomie, die München und Düsseldorf in künstlerischen Dingen immer behaupteten und darum allein Schulen und einen selbständigen Kunststyl zu erzeugen im Stande waren, finden wir lange Zeit in Berlin wenig, in Wien gar keine Spur. — Nirgends galt mehr als bei ihnen jene schimpfliche, die ganze Erbärmlichkeit unserer politischen und sittlichen Zustände in den letzten zwei Jahrhunderten bezeichnende Redensart: „Er ist nicht weit her", die eine Anschauung offenbart, der an Niederträchtigkeit nur noch das „ubi bene, ibi patria" gleichkommt. Nur sehr langsam fängt das an sich zu ändern; wie in Berlin wenigstens die Plastik sich zuerst die Selbständigkeit errungen, so eroberten sie in Wien zunächst Architektur und Kunstindustrie, weil man da am frühesten die Losung ausgab: „sich auf die eigenen Füße zu stellen". Daß man dazu aber erst zwei Deutsche aus dem Reich, Siccardsburg und Schmidt, und einen Dänen, Hansen, berief, wie man später Semper, Feuerbach und hundert Andere holte, das beweist nur, wie man in Wien immer wieder auf den Zusammenhang mit Deutschland angewiesen blieb, um eine Unabhängigkeit aufrecht zu erhalten, die man mühsam genug erworben.

Nichtsdestoweniger muß anerkannt werden, daß wenigstens der Einfluß der französisch-belgischen Kunst auf die Wienerische

in dieser Periode, Dank den beiden Führern Rahl und Führich, auf die Sittenbild-, Porträt- und Landschaftsmalerei beschränkt blieb, wie sie im ersteren die Ed. Ender, Eug. Felix, G. Herbsthoffer, Ch. E. Boutibonne und am talentvollsten W. Koller, geb. in Olmütz 1829, dann L. Löffler-Radimno, der Ungar M. Zichy, im Porträt F. Amerling, F. Schrotzberg, E. Lafite und in der Landschaft O. v. Haanen, O. v. Thoren, Rob. Ruß u. a. darstellen.

War die des volksthümlichen Bodens wie des Respekts vor der Natur gleich sehr entbehrende Kunst Rahl's eine durchaus akademische, conventionelle, fehlt ihr der Zusammenhang mit dem nationalen nicht nur, sondern mit dem wirklichen Leben überhaupt fast vollständig, wird höchstens durch das Porträt hergestellt, so konnte eben darum auch seine Schule keinen rechten Boden fassen, trotz dem unbestreitbaren Talent der besseren Glieder derselben. Um so mehr, als diese nicht einmal die coloristische Tendenz theilten, durch die Rahl jedenfalls eine sehr bedeutsame Anregung gegeben und auf die Erscheinung seines sicherlich nicht so geistvoll raisonirenden, aber ungleich schöpferischer begabten Nachfolgers Makart vorbereitet hat, über dessen Werken man regelmäßig ihn vergaß, während Rahl's geistsprühende Vorträge die Mängel seiner Bilder verdecken mußten. Weil Führich, auf der Dürer'schen Kunst fußend, diesen vaterländischen Boden besaß, hat er auch weit nachhaltiger gewirkt. Aber selbst die Wurzinger, Engerth und Blaas, welche neben jenen beiden die Historienmalerei vertraten, haben immer noch weit mehr specifisch Oesterreichisches als Rahl. Von 1866 an aber, ja schon früher, ließen es die centrifugalen Tendenzen, die den Kaiserstaat mehr und mehr auseinander zu sprengen drohen, zur Bildung einer eigentlichen Wiener Schule nur schwer mehr kommen. Dafür sieht man im Gegentheil die Elemente zu einer polnischen in Krakau, zu einer magyarischen

in Pesth, zu einer böhmischen in Prag durch Mateijko, Munkacsy, Czermak und Brozik mit großer Entschiedenheit auftreten, wenn auch die beiden letzteren stark belgisch-französisch beeinflußt erscheinen.

Dennoch hat es jetzt, nach der Ausscheidung dieser fremden Elemente, das Aussehen, als ob sich in Wien allmälig doch etwas Selbständiges auch in der Malerei herausbilden würde unter der Führung der immer entschiedener einen specifischen Wiener Styl entwickelnden Baukunst und Plastik und nachdem Makart die Erbschaft Rahl's wenigstens theilweise, Passini die Führich's angetreten und Schulen gebildet haben. Denn Niemand kann leugnen, daß beider Meister Richtungen ihre tiefe Berechtigung aus dem deutsch-österreichischen Volkscharakter schöpfen und sich darum mehr oder weniger bei fast allen bedeutenderen Künstlern dort verfolgen lassen. Wie dessen echt deutschem, im Gemüth wurzelndem Kern Führich und dessen Schüler Passini, ebenso Defregger, Max und Kundmann entsprechen, so giebt Makart dem specifischen Wienerthum und seiner leichtsinnigen Genußlust, seiner strahlenden Heiterkeit und Phantasiefülle den glänzendsten Ausdruck, da tiefe Ueberzeugungen, starke Charaktereigenheiten diesem bunten Völkergemisch der Hauptstadt ganz fern stehen. — Hans Makart ist aber eine so bedeutende Erscheinung in der deutschen Kunst, hat, ohne es irgend zu beabsichtigen, einen so unermeßlichen Einfluß auf dieselbe wie selbst auf die Industrie ausgeübt, daß wir uns mit dessen Auftreten in Wien um so eher beschäftigen müssen, als es gar keine Frage sein kann, daß er dort erst das richtige Fundament, jene lokale Färbung erhielt, ohne die keine Kunstrichtung lange bestehen kann.

Nach der Vollendung seiner sieben Todsünden hatte sich der junge Meister verheirathet und den Winter von 1868—1869 in Rom zugebracht. Dort malte er auch Julia auf dem

Paradebett in anscheinendem Todesschlaf (Belvedère). Reizvoll gedacht wie alles, was er selbst unter den Zerstreuungen einer Reise macht, ist es ihrethalb im Uebrigen doch eines seiner flauesten Bilder. Von Rom auch nur die allerentfernteste Einwirkung zu sehen ist vollends unmöglich. Hierin gleicht er vollständig seinem Landsmann Schwind, aber auch Kaulbach, Piloty, v. Werner, Vernet, Delacroix u. a. Dagegen siedelte er, nunmehr mit größter Auszeichnung empfangen, nach Wien über, wo er mit Aufträgen überhäuft ward. Indeß vermochten ihn diese nie lange zu beschäftigen, er kehrte im Gegentheil immer wieder mit entschiedener Vorliebe zu freien Schöpfungen zurück. Zunächst entstanden die Abundantia=Bilder, prächtige Personificationen dieses Begriffes, in denen er die ganze berauschende Ueppigkeit seiner Phantasie zeigt, die ihn zu einem Decorationskünstler ersten Ranges macht. Ob dieser Pracht ernteten beide Gemälde, von speculativen Kunsthändlern abermals in ganz Deutschland herumgeschleppt, fast leidenschaftlichen Beifall.

Man kann hier nicht unberührt lassen, daß vorzugsweise durch Makart's verführerisch glänzende Werke jene ganz neue Form des Kunstbetriebs in Aufschwung kam, Bilder berühmter Künstler zu erwerben, lediglich um sie dann reisen zu lassen und ihre Herstellungskosten aus den Eintrittsgeldern zu bestreiten, so daß man sie nachher um billigen Preis an Museen u. dgl. verkaufen konnte. Neben den Panoramen hat diese Art des Vertriebes der Kunst selber unstreitig sehr genützt, da sie die Herstellung von großen Gemälden ermöglichte, die ohne sie unmöglich gewesen wäre. — So hat Makart in dieser Weise eine ganze Reihe von gewaltigen Bildern ausgeführt, blos dem innern Trieb gehorchend, ohne dabei irgend an die Wünsche und Launen eines einzelnen Bestellers gebunden zu sein. Hatte er sich also, jung und genußlustig wie er es war, mit Wonne in die tausendfachen Vergnügungen der Wiener Gesellschaft, mit

ihrem Ueberfluß an verführerisch schönen Frauen gestürzt, so wurde nunmehr, Dank jener Freiheit, ihre Verherrlichung unmerklich sein Ideal, und seine Kunst erhielt damit erst den gesunden Boden.

Es zeigte sich das alsbald bei der nach einigen mehr decorativen Produktionen im Frühjahr 1873 vollendeten „Caterina Cornaro“, welcher als Königin von Cypern gehuldigt wird (Nationalgalerie). Sieht man heute das bereits ziemlich vergessene Bild, so begreift man doch sehr den unermeßlichen Erfolg, den es während der Wiener Weltausstellung hatte, wo es unbedingt am meisten anzog und Paul Veronese wieder neu aufgelebt zeigte. Das reinste Ceremonienbild, ohne jeden tieferen Gehalt, entfaltet es dafür eine solche Fülle malerischer Schönheit aller Art und eine so ungezwungene Anmuth der Bewegung seiner Figuren, wie sich deren kein deutscher Maler seit Rubens rühmen kann. Ueberdieß entsprach auch die gänzliche Harmlosigkeit dieser nichts als Schönheitscultus treibenden und Lebensgenuß suchenden Menschen der Stimmung des Wiener Publikums so ungeheuer, daß es von da an seinem Maler unwandelbar treu blieb. — Leider verlor der Künstler nunmehr das liebliche Original seiner Caterina durch den Tod und stürzte sich, um den Verlust zu vergessen, nur um so mehr in den Strom des Lebens. Nächst einem Sommernachtstraum als Theatervorhang entstand nun die „Cleopatra“, dem Antonius auf dem Nil entgegenfahrend, nach Shakespeare's Schilderung (Stuttgarter Galerie), voll Reizes großartiger Auffassung bei der Königin selber und köstlich dramatischer Lebendigkeit bei ihrem Gefolge. Es war denn auch unstreitig dieß Gefühl vollendeter Freiheit der Bewegung, was nächst der coloristischen Gluth und Pracht bei Makart so anzog. Man war dieser einfältig posirenden oder lahme Comödie spielenden Modellfiguren seiner Vorgänger satt und jauchzte darum einem Talente zu, dessen Leichtigkeit der

Produktion solcher Krücken nicht bedurfte. Unzweifelhaft ist auch seit Delacroix kein ähnliches coloristisches Talent mehr dagewesen, ja an rein malerischer Begabung ist Makart auch diesem, dafür viel reicher gebildeten und tiefer empfindenden geistvollen Romantiker überlegen. Durch die Cleopatra angeregt, verlebte nun Makart mit Lenbach und Leopold Müller zusammen den Winter von 1875—1876 in Cairo und brachte von dort eine Menge kleiner und großer Bilder zurück, so die Wasserjagd auf dem Nil, mit der Galeere der Cleopatra im Hintergrund. Dann ging er nach Spanien und vollendete trotzdem zur Welt-Ausstellung von 1878 das colossale Gemälde des Einzugs Carl's V. in Antwerpen, wie ihn Dürer in seinem Tagebuche schildert (Galerie Hamburg). Unstreitig die bedeutendste seiner bisherigen Leistungen, ist sie auch mit größerer Sorgfalt durchgeführt, als alles, was er sonst gemacht. Eigentlich eine Schilderung aller berühmtesten Schönheiten der Donaustadt, beschäftigte das Bild ihre Bevölkerung derart, daß es, im Künstlerhause ausgestellt, in fünf Tagen 40,000 Beschauer anlockte.

Wir kommen damit auf einen Zug, der allein schon beweist, wie viel stärker diese modern realistische Kunst alle Kreise unserer Nation ergreift, wie viel inniger sie mit ihr verbunden ist, als die frühere romantische oder gar die antikisirende. Denn ein solcher fast leidenschaftlicher Antheil an hervorragenden Kunstwerken existirte bei uns absolut nicht vor Knaus und Defregger, Max und Makart, kurz, vor dem Auftauchen jener specifisch nationalen Künstler, die das Herz ihres Volkes tiefer berührten, als alle früheren. Was aber die eigene Nation mit solcher Macht ergreift, weil es ihre Phantasie berauscht oder ihr innerstes Wesen wiederspiegelt, berührt erfahrungsgemäß auch alle anderen sympathisch. — Carl's V. Erfolg auf jener Pariser Welt-Ausstellung war denn auch vollständig; kein zweites Bild auf derselben konnte sich ähnlicher Zugkraft rühmen, obwohl es die

französische Journalistik geflissentlich ignorirte oder herabsetzte. Ohne allen Zweifel war es auch das genialste, übertraf an Schönheitszauber und Leichtigkeit des Schaffens, an Reichthum der Erfindung alle vorhandenen. Leider hat das Werk des leichtsinnig mit Asphaltlasuren arbeitenden Künstlers jetzt schon einen großen Theil des Reizes seines Helldunkels verloren.

Ihm folgte nun eine Reihe Frauenporträts, die als Costümbilder zwar großen malerischen Reiz besitzen, aber doch selten über eine gewisse Leere und Flachheit hinauskommen, denn ein Seelenmaler ist Makart sicherlich nicht. Obwohl ihm auch das gelingt, wenn er es einmal entschieden anstrebt, da er eben zum Maler geboren ist, wie kein anderer Zeitgenosse. — Das nächste größere Bild, das jetzt entstand, war die „Jagd der Diana“, die mit ihren Begleiterinnen im vollen Lauf aus dem Wald hervorbricht, um einen Hirsch zu verfolgen, der sich in's Wasser zu den Nymphen eines Gebirgssees rettet. Hier bleibt besonders die landschaftliche Schilderung kaum hinter Rubens an Pracht zurück. Aber auch die Composition der Frauen ist so voll Reiz und dramatischer Lebendigkeit, daß man immer wieder auf den Antwerpener Meister zurückgreifen muß, wenn man vergleichen will. Noch origineller ist vielleicht „Der Sommer“, der jener vielbewunderten Jagd auf ihrem Triumphzug durch Deutschland folgte. Eine Badescene vornehmer Frauen darstellend, ist es wiederum eine so graziöse Verherrlichung der Wienerinnen, daß man sie als ein wahres Denkmal derselben betrachten kann, wie seit Tizian und Rubens nichts derartiges von gleichem Werth mehr entstanden ist. Am allerwenigsten sonderbarerweise in Frankreich, wo selbst der so elegante Bouguereau oder Cabanel mit ihren ähnlichen Bildern an gesunder Naturwüchsigkeit und Lokalfarbe weit hinter Makart zurückbleiben, ihn nur in der Sorgfalt des Detailstudiums übertreffen, an echtem Genie dagegen tief unter ihm stehen. Denn ihre Werke,

wie achtbar auch immer, sind mühsam gemacht, die seinigen aber fröhlich und fast mühlos hervorgequollen, wie dem jugendlichen Goethe die Gedichte. — Seither ist der Künstler durch eine Reihe von decorativen Malereien für das Wiener Kunstmuseum in Anspruch genommen worden, und läßt eben jetzt seinem Sommer einen „Frühling“ folgen. — Wie man aber auch von ihm denken mag, da seine Fehler ja vor aller Augen liegen, immer wird man zugeben müssen, daß er eine der merkwürdigsten künstlerischen Begabungen des Jahrhunderts sei.

Seine Wirkung war, wie schon erwähnt, colossal, indeß keineswegs immer vortheilhaft, ja für eigentliche Schüler eher verhängnißvoll, da sie in der Regel nur seine gelegentliche innere Kälte und Leere oder seine leichtsinnige Formbehandlung ohne seinen Schönheitssinn nachahmen. Am besten bekam sein Unterricht noch Berger und Reiffenstein, wie es scheint. — Weit wichtiger ist sein indirecter Einfluß gewesen, so speciell der auf die Bildniß- und sogar die Stillleben- und Architekturmalerei.

Daß in einer so üppigen Residenz wie Wien die erstere ganz besonders blühen müsse, war eigentlich selbstverständlich, und schon Rahl hatte dieselbe mit großer Energie und geistvoller Auffassung, wenn auch geringer Feinheit, cultivirt. Aus seiner Schule ging dann Joh. Canon, eigentlich v. Straschizipka, geb. in Wien 1829, hervor, der das Studium der Alten oft bis zur directen Nachahmung treibend, bei großem, Makart in der Leichtigkeit vielfach verwandtem malerischem Geschick es bald zu Schöpfungen von viel größerer Tiefe und Feinheit der Charakteristik brachte, als der oft großartige und fast immer rohe Rahl. Ebenfalls Makart in der Leichtigkeit des Schaffens und der technischen Gewandtheit verwandt ist Heinrich von Angeli, der, zu Oedenburg 1840 geboren, die Wiener Akademie nur kurz besuchte, dann in Düsseldorf Leutze's Schüler

ward und eine Anzahl historischer Genrebilder in dessen oder vielmehr im Geschmack des Delaroche malte, so eine Maria Stuart, einen Karl XI., Jane Gray. Das beste dieser Bilder ist der bei seiner Rückkehr nach Wien 1862 entstandene „Rächer seiner Ehre“, eine mit seltener, an die alten Niederländer erinnernder Gediegenheit durchgeführte Eifersuchtsscene, ganz im französischen Geschmack. Nunmehr aber ward er Porträtmaler der Aristokratie, der selbst Lenbach bald bei ihr ausstach, da er, ihr selber angehörig, sich auf ihre Eleganz besser versteht, überdieß ein gewandterer Zeichner als der Münchener Meister, die repräsentative Auffassung mit demselben Glück anbaute, als dieser die intime Charakterschilderung. In letzterer geht Angeli nicht sehr tief, er ist kein Seelenmaler, aber um so besserer Darsteller von schönen Frauen in Putz, stolzen Männern in reicher Uniform und in all diesen Beziehungen der richtige Nachfolger Winterhalter's, dessen einst europäische Stellung er sich jetzt nahezu errungen hat.

Repräsentirt diese ganze Künstlergruppe mehr die auf rein malerischen Reiz ausgehende Richtung der österreichischen Kunst, so finden wir die feine lebensvolle Charakteristik am glänzendsten in der Sittenbildmalerei vertreten, speciell bei Führich's Schüler Ludwig Passini. Als Sohn eines begabten und gebildeten Wiener Kupferstechers 1832 geboren, war er von diesem schon als zehnjähriger Knabe gewöhnt worden, nie auszugehen, ohne irgend etwas, was er auf der Straße beobachtet, in sein Notizbuch zu skizziren. Da lernte er also den Menschen genau in seiner Bewegung beobachten und schärfte sein Gedächtniß. Im fünfzehnten Jahr ließ ihn der Vater dann die Akademie besuchen, wo ihm Führich, als außerordentlich anregender und geistvoller Lehrer, den Sinn für die Hoheit und Schönheit der Kunst, wie für das Seelenvolle in der Natur erschloß. Die Revolution von 1848 hatte inzwischen alle Verhältnisse in Wien zerrüttet,

den Vater nach Triest geführt und gezwungen, den Sohn auf seine eigenen Ressourcen zu verweisen. Dieß brachte ihn nach Venedig, wo er als Mitarbeiter bei dem sich gerade dort aufhaltenden berühmten Architekturmaler und Aquarellisten Carl Werner eintrat, auf dessen Bildern er nun vorzugsweise die figürliche Staffage besorgte. Dabei lernte er das venetianische Volksleben auf's Genaueste kennen, denn fröhlich und gutmüthig, voll Geist und Humor, freigebig und theilnehmend, schloß er sich die Herzen des Volkes überall sofort auf. Das reine Familienleben und Führich's Unterricht aber hatten seinen Sinn so erhöht, daß das Gemeine ihn nie mehr zu beflecken vermochte. Nach zwei Jahren verlegte Werner seinen Wohnsitz nach Rom, wo der schöne und liebenswürdige junge Mann mit seiner strahlenden Heiterkeit bald ein Liebling der römisch-deutschen Gesellschaft ward. — Von Werner allmälig emancipirt und mit Aufträgen bald überhäuft, lernte er zugleich Knaus, Feuerbach, Böcklin, Spangenberg, Reinh. Begas und viele andere seither berühmt gewordene deutsche Künstler kennen. Da er nun mit Porträts, Albumblättern und Studien viel Geld verdient, dauert es noch mehrere Jahre, bis er sich aus dieser Verzettelung zu einer bedeutenderen Arbeit zusammennimmt. Vorher heirathete er die hochgebildete Tochter einer bekannten Berliner Familie und ward dadurch in die dortigen Kreise eingeführt. Erst 1865 entstanden dann die „im Chor psalmodirenden Augustinermönche", welche ihm auf der Berliner Ausstellung ob der wunderbaren Wahrheit und Feinheit ihrer Charakteristik die große goldene Medaille eintrugen. Nun hat er das Unglück, seine Frau zu verlieren, und in der Trübsal wirft er sich trostsuchend erst recht mit Leidenschaft auf die künstlerische Produktion und es entsteht jener in der Kirche katechisirende Geistliche, der ihm Gelegenheit giebt, die italienische Jugend mit ebenso unendlicher Feinheit als köstlichem Humor zu schildern. Damit be-

ginnt jene lange Reihe von Bildern des italienischen Volkslebens aller Classen, wie es mit solch packender Wahrheit und Meisterschaft, aber auch mit solch tiefer Liebenswürdigkeit bis dahin nie wiedergegeben worden war. Denn selbst Leopold Robert erreicht ihn hier bei weitem nicht, am allerwenigsten in der Wahrheit der Bewegung und des Ausdrucks der Figuren, für die Passini ein ganz wunderbares Gedächtniß hat. Da steht er mit Knaus und Defregger ganz auf gleicher Höhe und ist zugleich in eminentem Grade national, weil er die Italiener durchaus mit dem Gemüth und den Augen eines Deutschen betrachtet. So wenn er 1870 bei der „Einsegnung der Chorherren in der Kirche" die vornehme italienische Clerisei mit geradezu unübertrefflicher Feinheit schildert. Ihr folgt als ein Juwel von Humor die „Beichtende" und dann als Bestes von allem Bisherigen „Der Vorleser des Tasso in Chioggia". Dieß ganz nach der Natur gemalte Bild ist als Darstellung der Wirkung eines wunderbare Begebenheiten schildernden Gedichtes auf eine ganz naive Bevölkerung von Schiffern und Fischern ein Meisterstück ersten Ranges, wie unsere Kunst deren nur sehr wenige aufzuweisen hat. Allerdings ist hier Passini mehr Zeichner als Colorist und der Buntheit nicht völlig entgangen, wie er denn auch darin die Führich'sche oder vielmehr deutsche Schule verräth, daß er immer die Wahrheit noch mehr in jedem Detail anstrebt als im Ganzen der Erscheinung.

Er verlegte jetzt seinen Wohnsitz ganz nach Venedig, wo sich allmälig eine große Schule um ihn sammelte, von der wir hier nur die Oesterreicher Frz. Ruben jun. und Eug. Blaas jun. nennen wollen, wie denn auch ein nicht geringer Theil der so interessanten Volksschilderungen, welche die heutige italienische Malerei so durchaus von der früheren unterscheiden, auf seine Anregung zurückzuführen ist. Von seinen bedeutenderen Werken sind dann noch die „Prozession", der „Ponte della

Paglia", und vor allem der „Wassermelonenverkäufer" zu nennen, wo die Frauen der unteren Classen in Venedig mit geradezu unübertrefflicher Charakteristik geschildert sind. Die Anlehnung an die alten Florentiner, an ihre strenge Zeichnung und ihre Schönheit der Empfindung ist bei ihm unverkennbar, er bringt aber einen schalkhaften Humor und eine Tiefe des Gemüths dazu, die durchaus deutsch, aber ganz und gar nicht italienisch sind, wie daß er allem Gemeinen oder Ekelhaften entschlossen aus dem Wege geht. Daß er aber auch alles Heftige und Leidenschaftliche, alle Abgründe des Daseins vermeidet, den Sonnenschein und nicht die Nacht mit ihren Mysterien liebt, das charakterisirt ihn als Wiener.

Passini mehr oder weniger verwandt ist nach dieser Seite hin eine ganze Reihe österreichischer Künstler, so K. Karger, E. Charlemont, F. Rumpler, F. Friedländer, wie denn schon der Naturalist Waldmüller mit entschiedenem Talent auf diesen Weg eingelenkt und eine große echt nationale Schule gebildet hatte. — Aus ihr ging auch A. v. Pettenkofen, geb. 1821, hervor, dessen poesievolle Bilder das Leben der Zigeuner und Ungarn mit großem malerischen Talent und wunderbarer Feinheit schildern; ebenso Leopold Müller, geb. 1834 in Wien, der sich den Orient, besonders Aegypten, zur Schilderung auserkoren, die er mit einer so merkwürdigen Feinheit betreibt, daß in der Schärfe der Charakteristik und in der Gediegenheit der Ausführung ihn kein anderer Orientmaler erreichen dürfte, obwohl die Wiener Malerschule mit Vorliebe im Osten und Süden ihre Stoffe sucht, wie das auch A. Schönn, J. Fux, J. v. Berres u. a. thun.

Die Bataillenmalerei hat in Wien wenigstens einen in der Feinheit der Charakteristik wie dem eleganten Vortrag Passini verwandten sehr talentvollen Vertreter in Fritz l'Allemand, dessen Schlacht bei Kollin zum Besten dieser Art zählt. — Auch Karl Blaas sen. hat bei seinen Gemälden aus der österreichi-

schen Kriegsgeschichte im Wiener Arsenal eine nicht geringe technische und coloristische Begabung mit weit mehr Talent der Charakteristik verbunden gezeigt, als man ihm lange zugeben wollte. Seine Bilder haben jedenfalls mehr specifisch Oesterreichisches als es die Rahl'schen jemals bekommen hätten.

Thier- und Landschaftsmalerei verbinden O. v. Thoren, G. Ranzoni, C. Bühlmayer, F. Pausinger, während Rud. Alt mit unvergleichlicher Bravour die Architekturmalerei in Aquarell cultivirt und da wiederum viel Verwandtschaft mit Passini in der eigenthümlich liebevollen Behandlung und Beseelung des Details zeigt. Dieselbe steht aber bei ihm einer überaus originellen, ja oft geradezu genialen Auffassung des Ganzen keinesfalls im Wege, das er dann noch mit Figuren äußerst geschickt zu beleben versteht.

Die Landschaftsmalerei der Wiener Schule ist allerdings noch viel zerfahrener als die Historien- und Sittenbilddarstellung. Rahl mit seinem Classicismus ist in ihr durch Jos. Hofmann, der Poussin nacheifert, am einseitigsten aber nicht ohne Großartigkeit vertreten. Auch Eug. Schäfer und L. Halauska, dann R. Ribarz, G. Seloos und der früh gestorbene J. Selleny suchen vor allem große Form. Die Richtung auf feine und durchaus eigenthümliche Naturwiedergabe hat in Ed. v. Lichtenfels einen hochinteressanten und gediegenen Vertreter, der echt deutsch wie Passini, vor allem die Stimmung betont. Ihm verwandt erscheinen H. Darnaut, E. Schindler, A. Schrödl, C. R. Huber. Mehr französisch angehauchte Stimmungsmaler sind dann Eug. Jettel, Tina Blau, letztere übrigens ein unter den Frauen ganz ungewöhnliches Talent. Reiner Naturalist von großer Bravour ist Rob. Ruß, wie Jettel ein später französisch beeinflußter Schüler des Mücheners Alb. Zimmermann. Auch A. Ditscheiner, Ad. Obermüllner sind diesen im Ganzen doch überwiegenden Naturalisten zuzuzählen.

Indem wir nun die bedeutsame Thatsache constatiren, daß sich in der hier zu schildernden Periode erst die Trennung einer tschechischen, polnischen und ungarischen Schule von der bis dahin allein maßgebenden Wienerischen oder deutsch-österreichischen vollzogen hat, ja daß die Kunst dieser Nationalitäten sogar ganz ungewöhnlich glänzende Repräsentanten fand, müssen wir dem die Bemerkung hinzufügen, daß, wenn die erste sich durchaus von französisch-belgischem Einfluß bestimmt zeigt wie die magyarische vom deutschen, die polnische dagegen ganz unabhängig dasteht.

Die tschechische Kunst repräsentirt dermal nicht ohne Talent der ehemalige Pilotyschüler V. Brozik, der wenigstens ganz dessen Neigung für Costümpracht theilt bei seinen fast regelmäßig der böhmischen Geschichte entnommenen Historien, unter denen der Empfang einer böhmischen Gesandtschaft am französischen Hofe zur Abholung einer Prinzessin die bedeutendste ist. Dann ging der Künstler nach Paris und vertauschte den deutschen Einfluß mit dem französischen. Jedenfalls sind aber die seither entstandenen Bilder eines Sängers am Prager Hofe und eines Festes bei Rubens viel schwächer, da deren schwärzliche schwere Farbe durch die ganz theatralische Composition nicht verbessert wird. Das neueste ist dann Hussens Gericht in Constanz, welches besser sein soll. Ungleich bedeutender, ja geradezu epochemachend war der leider früh gestorbene Jaroslaw Czermak, geb. 1831 in Prag, gest. 1878, der erst in Prag und Wien, dann bei Gallait in Brüssel seine Ausbildung suchte und in ungewöhnlichem Grade fand. Seine durchweg der Verherrlichung des Slaventhums gewidmeten Bilder zeigen ein Talent ersten Ranges, sowohl durch die Kraft der Charakteristik, die schlichte Größe der Auffassung als die Meisterschaft der Zeichnung und die coloristische Gediegenheit. Ein „Ueberfall der Hussiten" erregte zuerst die Aufmerksamkeit durch

die Kühnheit der Conception wie die hinreißende Gluth des Hasses, die sich darin aussprach. Diese Gewalt eines dämonisch leidenschaftlichen Naturells bei außerordentlichem Schönheitssinn charakterisirt auch alle seine späteren Werke. Eine Reise durch Ungarn, Croatien und Montenegro, wo er lange blieb, lieferte ihm dazu eine Menge Stoffe; die besten sind die „Rückkehr der Vertriebenen“ und die „Bergung eines verwundeten Montenegriners“, Bilder voll einer wilden, tief ergreifenden Poesie und seltenen Meisterschaft.

Weitaus der bedeutendste Profanhistorienmaler Oesterreichs neben Makart ist indeß der Pole Jan Mateijko, geb. zu Krakau 1838 und jetzt Director der dortigen Kunstschule. Specifisch polnisch wie er es ist, würde er nicht in unseren Rahmen gehören, wenn er nicht seine Bildung ganz in Wien erhalten hätte. Selten ist aber das nationale Element mit all seinen guten und schlechten Seiten in einem hervorragend genialen Künstler mit solcher Energie ausgeprägt, ist der glühendste Patriotismus so die Seele seiner Kunst geworden, als bei diesem merkwürdigen Polen. Daß die Liebe zum Vaterlande der heutigen Kunst die Religion ersetzen kann, hat Niemand so glänzend bewiesen als er. Wenn es jetzt unleugbar eine specifisch polnische Kunst giebt, so gehört das Hauptverdienst unbedingt ihm, der ihr Haupt ist, an das selbst Siemiradsky und Brandt bei weitem nicht hinreichen. Vielleicht das ergreifendste seiner Bilder ist das früheste „der Jesuit Skarga predigt im polnischen Reichstage zu Krakau 1592“. Hier zeigen sich die Vorzüge dieses Malers, seine großartige Auffassung der Charaktere und scharfe Individualisirung derselben, die überwältigende Macht des Ausdruckes und die gewaltige Wucht des Ganzen am glänzendsten. Der Mann sprüht förmlich Feuerflammen, so zerknirscht sind seine Zuhörer! Es folgte der Reichstag in Warschau 1773, dessen aristokratische Majorität Polen

trotz des Protestes eines Dichters verrieth, was hier wiederum mit einer Energie dargestellt ist, die kein anderer Moderner jemals erreicht hat. Dieselbe hat eine solche zwingende Gewalt, daß man darüber die Fehler des Malers völlig übersieht, selbst sein oft etwas eintöniges Pathos, die Unfähigkeit zur Ausführung wie zur Unterordnung des Unwichtigen unter das Wichtige, sein kaltes violettes Licht u. a. m. Die Darstellung der „Union von Lublin" ist vielleicht die technisch vollendetste seiner Leistungen, voll herrlicher Charaktere. Dann aber scheint zunehmende Kurzsichtigkeit den Künstler mehr und mehr gehindert zu haben, seine Bilder von der Ferne zu betrachten, sie werden daher immer haltungsloser. So der „Stephan Bathory, der die Gesandten Iwan's des Grausamen empfängt", wiederum voll prächtig erfundener Charakterfiguren, aber ohne alle Gesammthaltung. Er hat seither noch eine Menge Bilder gemalt, so zuletzt die „Befreiung Wiens durch Sobiesky", bei denen er trotz aller glühenden Vaterlandsliebe seinen Landsleuten doch einen durchaus nicht schmeichelnden Spiegel vorhält, so daß man auch vor seiner Ehrlichkeit Achtung haben muß. Daß er denn auch heute noch der Besitzer fast all seiner Meisterwerke sein soll, charakterisirt den reichen polnischen Adel nicht weniger als ihn, der sich dadurch nicht abschrecken läßt, diese Kunstrichtung weiter zu verfolgen, die er offenbar als seine Vokation betrachtet. Selbstverständlich ist er auch ein vortrefflicher Porträtmaler oder vielmehr ein Seelenmaler ersten Ranges. Daß uns die Welt, in die er uns führt, eine höchst unsympathische ist, die sich nur in lackirte und unlackirte Barbaren theilt, das kann dem Verdienst des Mannes keinen Abbruch thun, der ihren heroischen Zug so gut herausgefunden. — Hat er in Krakau nur einen bedeutenden Schüler, Lipinsky, der sich als geschickter Genremaler zu ihm verhält wie Passini zu Führich, so ist ihm dagegen weit verwandter der früh gestorbene Arthur Grottger, bei dessen

Kunst der Russenhaß die Seele war, welcher er aber eine seltene Energie mit großer Idealität in Schilderung des eigenen Volkes zu paaren verstand. Wenn unter den in München gebildeten Polen Siemiradsky am wenigsten specifisch Polnisches zeigt, so unterscheiden sich doch auch J. Brandt, A. Gyrimski, A. Kosakiewicz, L. v. Kurella, kurz alle anderen zahlreichen Polen dort sehr bestimmt von den Deutschen, mit denen sie doch dieselbe Schule genossen. Dieß gilt auch von den Ungarn: wenigstens soweit sie Vollblutmagyaren sind, ist ihnen allen etwas schweres, zum Schwärzlichen neigendes im Colorit und ein gewisses barbarisches aber männliches und energisches Wesen eigen.

Ist es ein gemeinsamer Zug der gesammten neueren, nicht nur der deutschen Kunstentwicklung, daß sie sich im nationalen Sittenbild erst wieder die Kraft holte, jenes genauere Naturstudium erst wieder angewöhnte, durch das man es allein zu einer selbständigen künstlerischen Sprache bringen kann, und sind sich hier Piloty oder Meissonnier, Menzel, Fortuny und v. Werner wie Makart oder Feuerbach ganz gleich, daß sie mit Sittenbildern anfingen, so gilt das auch von Michael Munkacsy, der, von deutschen Eltern geboren und eigentlich Lieb heißend, jenen Namen der Ortschaft Munkacs entlehnte, wo er i. J. 1846 das Licht der Welt erblickte. In die ungarische Revolution verwickelt, war der Vater im Gefängniß gestorben, und der als eine hülflose Waise zurückgelassene Sohn Tischler geworden, nachdem auch die Tante, die ihn nach des Vaters Verhaftung erzogen, Nachts von Räubern ermordet worden war. Diese furchtbaren Erinnerungen sind es offenbar, die seiner Palette jenen düsteren, schwärzlichen Ton und seiner Auffassung des Lebens jenen schwermüthigen Zug gaben, der durch seine ganze Jugendperiode zieht. Nach harter Arbeit Geselle geworden, konnte er erst in Arad, wo er arbeitete, seiner Neigung zum Zeichnen wenigstens Nachts fröhnen. Ein Onkel nahm sich jetzt

seiner an und so kam er erst nach Wien an die Akademie, dann nach München. Dort bleibt er zwei Jahre, wird besonders von Leibl beeinflußt und geht dann nach Düsseldorf, wo er 1870 das Bild malt, das ihn alsbald bekannt machen sollte, den „Verurtheilten im Gefängniß“. Dasselbe war freilich erlebt wie wenige und gab seine Jugendeindrücke mit einer trotzigen Energie, einer großartigen Einfachheit und Originalität der Färbung und Zeichnung wieder, die allgemeines Aufsehen machten, da dieser Maler nur Schwarz und Weiß auf seiner Palette zu haben und ein echter Nachkomme Salvator Rosa's zu sein schien. Als das Gemälde in Paris 1871 die große goldene Medaille erhielt, zog es ihn ein Jahr später auch dahin, um dort fortan durch jede neue Produktion die Aufmerksamkeit auch wieder auf's Neue zu fesseln. Er bewegte sich immer in denselben Schilderungen des Lebens der untersten Classen seiner Heimat, zeigte die schwerfällige Barbarei ihrer Csikose, Conscribirten, verhafteten Nachtschwärmer u. dgl. immer mit denselben einfachen Mitteln und einer frappanten energischen Wahrheit, einem wilden Humor, die aller Welt imponirten. Nachdem er ein berühmter Mann geworden, der sich in unablässiger Arbeit auch allmälig gebildet, erlangte er einer vornehmen und reichen Wittwe Hand und Herz. Von da an verließ aber der Pinsel des Glücklichen die armen schnapsduftenden Schenken der Heimat, die ihm trotz seines glühenden Patriotismus allmälig fremd geworden, und wandte sich der Schilderung des Pariser Lebens zu, oder vielmehr der eigenen glücklichen Existenz. Gleich das erste 1876 entstandene Bild führt uns in das Atelier des Malers und zeigt uns ihn neben der geistvollen Gattin, die sein Bild mit unnachsichtigen Kennerblicken mustert. — Es ist ein stilles Glück, eine süße Traulichkeit in der Schilderung dieses wilden Hunnenkopfes und seiner feinen, hochgebildeten Frau entwickelt, die unstreitig noch tiefer fesseln,

als jene Jugendbilder, wo niemals ein Lächeln auf seine Lippen gekommen schien. Noch ist das Dunkel der Grundton seiner Palette, aber es blitzt schon überall farbiges Licht aus demselben auf. Es folgten nun eine Anzahl reizender Familienscenen, alle offenbar dem eigenen häuslichen Glück abgelauscht und modern elegantes Leben ebenso überraschend neu als selbständig schildernd. Denn eine Anlehnung an irgend einen französischen Künstler ist nirgends wahrzunehmen. — Ein ganz neues Gebiet betrat dann der Künstler mit dem „Milton, der seinen Töchtern dictirt", bei dem er ebenso großen Erfolg hatte, da die Natürlichkeit des Ausdruckes in den aufhorchenden Mädchen ebenso ansprechend wiedergegeben ist, als der in seine Gesichte verlorne blinde Dichter selber. Dennoch ist die Coloristik dieses wie der anderen Bilder mit ihrer Kraft des Helldunkels und den aus demselben aufleuchtenden tiefen und reichen Farben das Hervorragendste an ihnen. Jetzt folgte als Uebergang zur reinen Historie ein riesiges Gemälde, das uns Christus vor Pilatus geführt und von der wüthenden Volksmenge umgeben zeigt. Die realistische Kraft der Darstellung ist auch hier dieselbe, die uns den Vorgang mit so packender Lebendigkeit vorzuführen versteht, daß wir uns ihrer überwältigenden Macht nicht zu entziehen vermögen. Genügt auch der Heiland am wenigsten, so ist doch der Judenpöbel um ihn herum, wie der unschlüssige und heuchlerische Pilatus um so besser wiedergegeben.

War hier ein großes Talent dazu gelangt, mit seltener Kraft und Ursprünglichkeit seine eigene Empfindung von der Welt auszudrücken und damit zugleich die seines Volkes, dessen schwerfälliges und düsteres, aber gesundes und tapferes Wesen sich in seinen Bildern merkwürdig ausspricht, so finden wir dasselbe auch in mehr oder weniger ähnlicher Weise bei den übrigen magyarischen Künstlern. So bei dem schon erwähnten G. Benczur, bei J. Gyarfas, den Genremalern G. Peske, J. Revesz,

J. Agghazy, P. Bago, P. Joanowicz, L. Kimnach, O. v. Baditz, Sziniey, die mit seltener Uebereinstimmung jenes schwärzliche Colorit und die derbe, bäuerische aber gesunde Naturauffassung zeigen, die nur bei Michael Zichy einer etwas forcirt-geistreichen Extravaganz Platz macht, sonst aber genau ebenso auch bei den einförmigen aber poesievollen Landschaften des G. v. Meszöly, C. v. Telepy, N. Masic, A. Marko jun. wiederkehrt. — Sie alle schildern, mit einziger Ausnahme des Zichy, ungarische Geschichte, Natur, ungarisches Land- und Stadtleben, schwerfällig, oft ein wenig roh, meist düster, ja melancholisch, aber gesund und nicht ohne einen gewissen grobkörnigen Humor. — Daß dieser Stamm aber allen seinen, doch gutentheils von ungarischen Deutschen herstammenden Erzeugnissen einen so übereinstimmenden Charakter aufzudrücken vermochte, das spricht ebenso für seine Lebenskraft wie für einen Grad von Patriotismus, den man gewissen Nachbarn desselben oft wünschen möchte.

Macht einem die Wiener Malerei trotz allen Talents daneben einen zerfahrenen Eindruck, so entwickelten sich auch die graphischen Künste dort noch weniger glänzend, weil sich aus mancherlei Ursachen nie eine bedeutende buchhändlerische Thätigkeit in der Kaiserstadt entfaltete. Selbst der mit großen Opfern gegründete, sehr verdienstvolle Verein für die graphischen Künste vermochte nicht dem abzuhelfen. Zwar wurde der Professor Louis Jacoby aus Berlin berufen als Lehrer des Kupferstichs an der Akademie, und stach dort einige schöne Blätter, verließ aber Wien neuerdings. Am bedeutendsten ist jetzt der Radirer William Unger, ein leichtes und glückliches Talent, und auch einige Maler, so W. Wörnle, J. Klaus, Hans Fischer u. a. haben sich mit Glück in der Radirung versucht. Neben ihnen

wirken C. Sonnenleiter, J. Bühlmayer u. a. als Stecher. Unzweifelhaft hat die in Wien alles beherrschende Photographie die übrigen graphischen Künste in ihrer Entwicklung behindert.

Verhältnißmäßig gesunder und bedeutender als die Malerei hat sich in der Gegenwart die Sculptur in Wien entfaltet. Es hing das mit den colossalen Neubauten zusammen, da man schon bei der Oper und dem Arsenal, wie der Lerchenfelder Kirche, den ersten Monumentalbauten nach 1848, gar nicht so engherzig wie sonst überall in Deutschland mit dem plastischen Schmuck gekargt hatte, dieß aber bei den nach 1870 entstehenden noch viel weniger that. In jener ersteren Periode existirte noch eine Art akademisch antikisirender Richtung, die mit der Rahl'schen in der Malerei Hand in Hand ging und als deren Hauptrepräsentanten man etwa den schon erwähnten Vinz. Pils bezeichnen kann (Bischof Kolonicz auf der Elisabethbrücke, Heerführerfiguren im Arsenal). Die romantische Richtung war durch Hans Gasser, geb. 1817 in Kärnthen, vertreten, einen Schüler erst Käßmann's, dann Schwanthaler's, später Realist von großem Talent, der aber in einem zerstreuten Leben ohne rechten inneren Halt bald zu Grunde ging. Ihm gehört das Wieland-Monument in Weimar, am besten sind indeß seine oft vortrefflichen Büsten. — Bedeutender ward ein anderer Schüler Schwanthaler's, A. Dominik Fernkorn, geb. 1843 in Erfurt, der dessen romantische Richtung mit mehr Gediegenheit der Durchführung fortsetzend und später mit starken malerischen Elementen mischend, in seinem St. Georg als Drachentödter, dann den beiden Monumenten des Erzherzogs Karl und des Prinzen Eugen von Savoyen, den Beginn der malerischen Tendenz in der Wiener Sculptur bezeichnet. Die kirchliche Richtung derselben ward durch den Tyroler Jos. Gasser, geb. 1818, der sich hauptsächlich an Overbeck und Führich gebildet, vortrefflich vertreten, wie man an den großentheils von ihm herrührenden

Figuren des Speyerer Domportales und der Votivkirche sehen kann. Er hat auch eine große Zahl von decorativen Figuren für das Arsenal, die Paläste des ErzherzogsVictor u. a. gemacht, die aber wenig Bedeutung haben.

Bald wurde die Dresdener Schule auch für die Wiener Arbeiten herangezogen und Hähnel fertigte das Schwarzenberg-Monument und eine Anzahl Figuren und Gruppen für das Opernhaus. Weit wichtiger ward er aber für Wien durch seine österreichischen Schüler, vorab durch den edlen Karl Kundmann, geb. 1838 in Wien, der, die ganze Strenge des Meisters sich aneignend, dieselbe aber doch bald durch einen Zug tiefen Gemüths milderte, der seinen Werken einen unwiderstehlichen Reiz verleiht durch den seltenen Adel, den er damit zu verbinden, die Formvollendung, die er ihnen zu geben weiß, so daß sie unbedingt zum Besten zählen, was die moderne Plastik überhaupt geschaffen. Er hatte erst sich durch ein Schubert-Monument bekannt gemacht, das ihm in Folge einer Concurrenz übertragen worden und wo er die schwere Aufgabe, den Geist dieses romantischen Künstlers aus seiner bekanntlich sehr unscheinbaren Hülle sprechen zu lassen, bewunderungswürdig gelöst hat, so daß das Monument jetzt die schönste Zierde des Stadtparkes bildet. Bald ward ihm auch das Grillparzer-Denkmal übertragen, eine ähnlich schwere Aufgabe, bei welcher er aber in der Figur das Zugeknüpfte des vormärzlichen österreichischen Beamten mit dem edlen Dichter voll idealen und stolzen Geistes bewunderungswürdig zu vereinigen wußte. Ebenso vortrefflich ist beim Tegethoff-Monument die kühne, trotzige Männlichkeit des Admirals mit dem der österreichischem Marine eigenen Tik gepaart. Hier ist überall eine Feinheit der Charakteristik erreicht, wie sie nur noch Rietschel in seinen besten Figuren zu Gebote stand.

Noch werthvoller sind aber vielleicht seine idealen Schö-

pfungen, besonders die Personifikationen jeder Art, die er mit derselben Prägnanz charakterisirt, wie die historischen Persönlichkeiten. So sind seine „Kunstindustrie“ und „Architektur“ am Hauptportal des Semper'schen Museums nach allen Seiten vollendete, dabei so wohlthuend rythmisch durchgebildete Gestalten, daß sie in Wien ohne Rivalen dastehen. Selbstverständlich mußte ein so tief gemüthvoller Künstler religiöse Vorwürfe mit besonderem Glücke darstellen. Hatte er schon im Hähnel'schen Atelier durch einen barmherzigen Samariter Aufsehen gemacht, so legen mehrere Grabmonumente von seiner Gemüthswärme ein köstliches Zeugniß ab. Vor allem das herrliche Relief „Lasset die Kleinen zu mir kommen“, wo er hinter einem Luca della Robbia nicht zurückbleibt. Unstreitig besteht eine entschiedene nationale Verwandtschaft zwischen dem Geiste, der diese köstlichen Werke geschaffen und dem eines Passini, jedenfalls sind beide Männer wahre Typen deutsch-österreichischen Wesens in seiner edelsten Entfaltung. — Neben Kundmann verdanken noch die ihm in der Formengebung ähnlichen J. Benk und der Sachse O. König ihre Bildung dem Hähnel'schen Atelier; beide vortreffliche Künstler, haben sich mehr auf die Kleinplastik verlegt, in der sie aber die reizendsten Dinge leisten, wie denn besonders Königs kleine Gruppen von Amoretten wahre Muster schalkhafter Grazie sind.

Nächst Kundmann nimmt der aus München berufene Caspar Zumbusch den ersten Platz in der Wiener Sculptur ein, den er sich durch sein Beethoven-Denkmal errang, nachdem er in der Concurrenz um das colossale Monument der Kaiserin Maria Theresia alle Mitbewerber aus dem Felde geschlagen. Außerordentlich begabt nach jeder Richtung hin, fehlt ihm nur oft die Ruhe, welche allein die höchste Formvollendung erringen läßt. So ist speciell bei dem vortrefflich componirten Beethoven Denkmal dieselbe nicht ganz auf der Höhe der Conception, die

bei ihm überall einen großartig freien Zug hat, der das malerisch Pikante, wie alles Stoffliche entschieden schärfer betont als Kundmann. Wie es ihm bei dem Maria Theresia-Monument gelingen wird, die Erwartungen zu befriedigen, kann jetzt noch nicht beurtheilt werden, obwohl schon die Mehrzahl der Figuren fertig ist. Gelingt es ihm aber vollständig, seinen Arbeiten ein eigenthümliches Gepräge aufzudrucken, dessen bewegtes Wesen den entschiedensten Gegensatz zur classischen Ruhe der Kundmann'schen Arbeiten bildet, so vermittelt er auch den Gegensatz zu der allermodernsten „malerischen" Richtung, die in Wien ziemlich gleichzeitig mit Berlin und München auftrat. Ihr hervorragendster Repräsentant ist Victor Tilgner, ein leichtblütiger Wiener, der im Porträt oft Vorzügliches leistet, obwohl er als echter Materialist im Ganzen doch auf die Charakteristik des Stofflichen immer noch mehr hinarbeitet, als auf die des Geistigen. Bei großen Aufgaben wird er darum freilich oft widerwärtig gemein, während bei kleinen Broncen seine Lebendigkeit und sein Humor sehr angenehm wirken. — Ein Talent ersten Ranges ist dann der Medailleur Joseph Tautenhayn, geb. 1837 in Wien, der sich an der dortigen Akademie mitten im Schlendrian der Anderen zu einem der originellsten und schöpferischsten Künstler ausgebildet, die es in dieser Richtung überhaupt gibt. Sein Schild mit dem Kampf der Centauren und Lapithen ist ebenso trefflich in der Composition, als durchaus eigenthümlich in der Formensprache, desgleichen seine kostbaren Medaillen und Porträts. In neuerer Zeit hat er auch Aufträge zu größeren Arbeiten für die Oper und das Reichstagsgebäude u. s. w. übernommen. Seine Stärke aber liegt offenbar im Relief, das er mit merkwürdiger Originalität behandelt.

Wien zählt nun neben diesen hervorragendsten noch eine große Anzahl begabter Bildhauer, so von älteren E. Hellmer, J. N. Silbernagl, A. P. Wagner, A. Schmidgruber,

Schönthaler, während unter den jüngeren R. Weyr eine der ersten Stellen einnimmt, wie er durch eine große Reihe decorativer Arbeiten, vorab durch das colossale Relief des Bacchus mit der Ariadne am Wiener Burgtheater bethätigt. Auch Heinrich Natter zeigt viel Eigenthümlichkeit und besonders Größe der Form. Ebenso haben K. Costenoble, E. v. Hofmann, G. Deloye, A. Düll, J. Kalmsteiner u. a. gelegentlich die Aufmerksamkeit mit Recht auf sich gezogen.

Liegt es in der Art ihrer Aufgaben, daß diese junge Wiener Schule vorzugsweise einen decorativen Charakter ausgebildet hat, daß leichte und gefällige Erfindung, viel technisches Geschick bei wenig Gedankengehalt, ja zu wenig Vertiefung jeder Art bei ihr zu finden, so beweist das nur, daß dasselbe leichtlebige Wienerische Charakterelement, welchem Makart in der Malerei entspricht, auch in dieser Sculptur zum Ausdruck kommt. Indeß bildet doch gerade hier Kundmann ein überaus wohlthätiges Gegengewicht und auch der geistvolle Zumbusch pflegt seine Vorwürfe wenigstens gedanklich vortrefflich durchzuarbeiten. So wird man denn wohl die Entstehung einer specifischen Wiener Bildhauerschule neben der Berliner und Dresdener als eine erfreuliche und gleichwerthige Thatsache anzuerkennen haben.

Ja man kann wohl sagen, daß in keiner deutschen Stadt die bildenden Künste eine so organische und gesunde Entwicklung gehabt haben wie in Wien seit 1848, wo die Baukunst wirklich als die Führerin der Uebrigen aufzutreten anfing. Dieß zeigte sich am besten in dem raschen Aufblühen des Kunsthandwerks, welches die Baukunst in erster Linie herbeiführte und in dessen Ausbildung Oesterreich darum allen anderen deutschen Staaten um zehn Jahre vorausging. Zunächst gab dazu der Bau des Opernhauses die erste Veranlassung, wo besonders van der Nüll und Stork außerordentlich vortheilhaft auf die Bildung geschickter Kunsthandwerker einwirkten. Kam doch

gerade hier der sinnenfreudige, an Verzierung, Glanz und Pracht jeder Art hängende Charakter der Bevölkerung einer solchen Entwicklung der Kunstgewerbe in hohem Grade entgegen. Die Thätigkeit der übrigen großen Architekten, Ferstel und Hansen in erster Linie, stellten sich den vom Opernhausbau ausgehenden Anregungen alsbald zur Seite. Die Weltausstellungen aber ließen bald erkennen, wie weit jede Art von kunstindustrieller Produktion unter dem Metternich'schen Regiment zurückgegangen war. Dieß führte auf R. v. Eitelberger's Anregung hin zur Gründung des österreichischen Museums für Kunst und Industrie, welches nun durch die rastlose Thätigkeit dieses hochverdienten Mannes und seiner Genossen Jak. Falcke und B. Bucher bald der Mittelpunkt all dieser Bestrebungen ward. — Hatten schon vorher sich Ornamentiker wie Groner, J. Stork und V. Teirich gebildet, so fand jetzt der Drang nach Verbesserung bald in allen Gewerben talentvolle Vertreter. So in den textilen Phil. Haas, in der böhmischen Glasindustrie Lud. Lobmeyr, in den Bronzen D. Hollenbach und Hanusch, in der Maroquinerie August Klein, im Schmuck Ratzersdorfer. Darum zeigte sich Oesterreich schon auf der Weltausstellung von 1867 bereits vollständig vom Joch des französischen Geschmacks emancipirt und in seiner Produktion auf eigenen Füßen stehend, während das übrige Deutschland noch in der kläglichsten Abhängigkeit verharrte. Hat sich dieß Verhältniß nach 1870 rasch zu unseren Gunsten verändert, so kann doch nicht geleugnet werden, daß die erste Anregung zur Reform von Oesterreich ausgegangen sei, und daß dasselbe selbst jetzt, in einzelnen Zweigen wenigstens, noch immer an der Spitze dieser folgenreichen Bewegung stehe. Nur eines hat das lose Völkerconglomerat an der Donau bis heute nicht zu erzeugen oder doch nicht festzuhalten vermocht: einen selbständigen Styl, wie er sich in Deutschland nach 1870 so rasch Bahn brach, durch

die allgemeine Wiederaufnahme der deutschen Renaissanceformen. Dennoch ist das Temperament der Wiener Bevölkerung so ausgesprochen, ihr Charakter so bestimmt, daß sich wenigstens ein Wiener Styl bildete durch die Gleichmäßigkeit der örtlichen und zeitlichen Bedingungen, unter denen eine Anzahl von Architekten, Bildhauern und Malern ersten Ranges hier zusammen und ebenso unvermeidlich auch aufeinander wirkten, wie die Bevölkerung auf sie alle.

Damit wären wir nun bei der Baukunst angelangt, die in der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts in Wien unstreitig sogar eine glänzendere Rolle gespielt hat als irgendwo in der ganzen modernen Welt. Man kann schon früh die Entstehung dieses Wiener Syls verfolgen, der doch nichts anderes ist als das formbildende Aussprechen des Charakters dieser derbsinnlichen aber hochbegabten, der Strenge und dem Ernst abgeneigten, aber um so temperamentvolleren Bevölkerung. Bedarf es doch nur so wenig, um eine ernste und straffe oder grandiose Form in eine weiche, sinnlich-üppige, schwellende zu verändern! Bemerken wir dieß Element schon bei Fischers v. Erlach und Raphael Donner, die ihm einen in seiner Art classischen Ausdruck gaben, so taucht es dann sofort nach 1848 im Opernhaus und in Ferstel's Bankgebäude wieder auf, ja es zwingt sogar einen so hartnäckigen Hellenisten wie Hansen, ihm durch den Heinrichshof, diesem Ideal eines reichen Wiener Zinshauses, den glänzendsten Ausdruck zu geben, den es bis dahin in den Wiener Privatbauten gefunden. Wie es das einzige Werthvolle an Rahl's Malerei gewesen, daß sie wenigstens trotz allem akademischen Eklekticismus das Wiener Temperament scharf aussprach, so geschah das bei Makart bald mit noch ganz anderem Nachdruck und wirkte dadurch auch ungeheuer auf jede Art von Decoration.

Blieb das eklektische Herumfahren in allen Stylen der Wiener Baukunst nicht erspart, baute man ein byzantinisches

Waffenmuseum, ein griechisches Reichstagsgebäude, dann gar ein halb gothisches halb Frührenaissance-Rathhaus und ein ganzes Dutzend gothischer Kirchen, ja gar ein norddeutsch-gothisches Gymnasium, die freilich alle keine Spur von Wienerischem Wesen haben, so ward durch solche Verirrungen der Charakter der ganzen baulichen Entwicklung Wiens doch viel weniger beeinflußt, als man hätte fürchten sollen. Dieser war und blieb eben durch die Stadterweiterung bestimmt, vor allem durch die Anlage der Ringstraße und der zu ihr hinleitenden Wege. Da widersetzte sich aber der gesunde Sinn der Wiener allen gothischen und griechischen Marotten. Die großen Willkürlichkeiten sind daher nur bei den Monumentalbauten zu suchen, im Privatbau sind sie viel seltener. Dazu kam nun, daß einer der ersten Wiener Architekten, der hochbegabte Heinrich v. Ferstel, geb. 7. Juli 1828, gest. 14. Juli 1883, selber ein echtes Wienerkind mit aller heiteren Grazie, Liebenswürdigkeit und Phantasiefülle eines solchen war, so daß es ihm gelang, selbst seiner Votivkirche, deren Styl ja gar nicht seine Wahl war, einen guten Theil dieser Eigenschaften aufzuprägen. Zugleich aber jene Tendenz für's Malerische, die hier in Wien zum ersten Mal entschieden auftritt und von da an einen so wesentlichen Theil der Wiener Architektur ausmacht. Die Votivkirche ist darum vielleicht der einzige große gothische Monumentalbau neuerer Zeit geworden, der etwas Naturwüchsiges hat, das eigensinnig Gemachte und Starre, Doktrinäre der ungeheuren Mehrzahl dieser Bauten nicht theilt. Dennoch sind seine übrigen Gebäude, die er fast alle in italienischer Renaissance ausführte, weit bedeutender, weil noch entschiedener wienerisch. Dahin gehören besonders die, bei denen er ganz moderne Bedürfnisse zu befriedigen hatte, also selbstschöpferisch werden mußte, wie nächst dem Bankgebäude das in italienischer Frührenaissance erbaute österreichische Museum mit seinem köstlichen, durch Glas-

überdachung zum Saal umgeschaffenen Arkadenhof, der seither zahlreiche Nachahmungen gefunden, ferner der reizende Terracottenbau des chemischen Laboratoriums, dann im heiter prächtigen Palais des Erzherzogs Ludwig Victor, in zahllosen Privathäusern und Villen, endlich am grandiosesten im Hauptwerk seines Lebens, der 1873 begonnenen Universität. Hatte Ferstel bei der Votivkirche als gothischer Romantiker angefangen, war er im Bankgebäude zur Florentiner Frührenaissance übergegangen, um das österreichische Museum noch farbiger und zierlicher in der lombardischen zu gestalten, so war es nur consequent, daß er hier vollends zur Hochrenaissance überging. Ohne Zweifel klingt denn auch dieser schöne Bau an Palladio's und Sammicheli's Pallastbauten an, aber er bringt doch auch, besonders in der Façade nach dem Ring hin und dem grandiosen Hof, dem eigentlichen Herzen des Ganzen, vielleicht am meisten aber in der schönen Aula und dem zu ihr führenden großartigen Stiegenhaus den specifischen Wiener Charakter zur Geltung. Leider sollte es diesem mit Kundmann und Passini so durchaus geistesverwandten Talente nicht beschieden sein, ein Werk zu vollenden, das, wenn auch weniger charakteristisch für ihn wie seine früheren Bauten, doch dafür etwas Erhabenes und Machtvolles hat, wie es der ersten Lehranstalt eines großen Kaiserreichs und der Würde der Wissenschaft gebührt.

Mit dem Jahr 1870, in welchem Gottfried Semper nach Wien berufen ward, nimmt die dortige Baukunst überhaupt eine neue noch kühnere Wendung. Seine beiden Museen sind unstreitig das Grandioseste und artistisch Vollendetste, nicht nur was er, sondern was die neuere Zeit überhaupt an Bauwerken hervorgebracht. Man darf sie nur mit allem anderen, vorab mit der für das französische Empire so charakteristischen Pariser Oper vergleichen, um darüber sofort in's Klare zu kommen. Aber auch Th. Hansen's hellenischer Reichstagsbau,

ein Meisterstück von technischer Ausführung, erreicht doch diese Macht und Majestät nicht, ganz abgesehen von der Charakteristik. Die strenge Erhabenheit eines den höchsten Heiligthümern der Kunst zum Schutz dienenden Gebäudes überall zeigend, dabei aber doch den Charakter eines Museums auf's Deutlichste aussprechend, ist seine Unnahbarkeit glücklicherweise durch die Beimischung eines speciell Wienerischen Zuges äußerst glücklich gemildert und gewinnt gerade dadurch reichlich an Naturwüchsigkeit, was er vielleicht an Idealität verliert.

Das ist nun unstreitig das Verdienst Karl v. Hasenauer's, der die Ausführung allein leitete, nachdem Semper schon bald von derselben zurücktrat oder gedrängt ward. Hasenauer hat dem Bau dadurch unwillkürlich einen guten Theil seines eigenen Naturells aufgeprägt, das in stärkerem Grade specifisch wienerisch ist als das aller übrigen Architekten. Ein verwöhntes Kind der Donaustadt, aus bevorzugten Kreisen 1833 hervorgegangen, hatte er erst den Unterricht van der Nüll's und Siccardsburg's genossen, war dann bis 1863 in Italien u. s. w. gereist, und hatte bei verschiedenen Concurrenzen schon Preise davongetragen, in Wien mehrere Häuser und Palais ausgeführt, die unbedingt zu den besten, weil jenes specifische Wiener Wesen am energischsten und genialsten aussprechenden, gehören, als er mit Hansen und Ferstel in die Concurrenz um den Museumsbau eintrat. Da keiner der Bewerber vollständig genügte, ward derselbe Semper übertragen, der zu ihm wie zu dem ganzen ungeheuren, auch die Burg und das Burgtheater umfassenden Gebäudecomplex unter Zugrundelegung von Hasenauer's Arbeit 1869—1870 in Zürich jene Pläne machte, die in ihrer Gesammtheit sicherlich die grandioseste Composition der neueren Zeit bilden. Hasenauer, der in den vielbewunderten Ausstellungsbauten von 1873 inzwischen einen neuen Beweis seines eminenten Talentes gegeben, fiel nun die Ausführung zu, wobei

er nicht blos die Innengestaltung selbständig übernahm, sondern auch auf das Aeußere ohne Zweifel stark eingewirkt hat, ohne irgend viel an Semper's Plänen zu ändern, es wäre denn an der Kuppel. Dasselbe kann man vom Burgtheater sagen, wo auch die köstliche Composition in der Hauptsache Semper, die Ausführung aber Hasenauer gehört. Nicht so grandios als die Museen, überdieß ungünstig, d. h. an der tiefsten Stelle des ganzen ungeheuren Vierecks gelegen, welches Rathhaus, Universität und Reichstagsgebäude bilden, verräth es doch die ganze Ueberlegenheit des Semper'schen Genius über den der Architekten des Opernhauses. Hasenauer aber hat dafür gesorgt, auch ihm wieder den Stempel des üppigen und behaglichen Wiener Wesens sogar in noch viel höherem Grade aufzudrücken als den majestätischen Museen, wie das hier ja auch durch die Bestimmung des Gebäudes angezeigt war. Dermal ist er beschäftigt, den rechten Flügel der Hofburg aufzuführen, wo er freilich noch weitere große Aenderungen an Semper's Plan gemacht hat. Ohne Zweifel ist Hasenauer nach Ferstel's frühem Tod denn auch der Architekt der Zukunft in Wien, weil seit Fischers v. Erlach kein Baumeister mehr so sehr verstanden hat, seine Werke zum Ausdruck dieser Bevölkerung zu machen, als er.

Am wenigsten vermochte dieß der gewaltige Schwabe Fr. Schmidt, der als berühmter Gothiker, Dank der Romantik des Grafen Thun, zu Concordatszeiten nach Wien berufen ward. Auf der schwäbischen Alp als Pastorssohn 1825 geboren, kam er mitten in die romantisch-mystische Periode, welche zum Ausbau des Kölner Domes führte, ja ward sogar früh bei demselben als Bauführer angestellt und dadurch in jene ganze rheinisch-ultramontane Clique, welche sich um die Reichensperger, Schnaase, Berg u. s. w. gesammelt hatte, eingeführt, was den Sprößling des protestantischen Pfarrhauses, wie so viele deutsche Romantiker vor ihm, zuletzt selber zum Convertiten machte. Er

hatte sich schon ziemlichen Ruf erworben, als er 1857 vom Grafen Thun nach Mailand an die Akademie berufen ward und dort 1859 vertrieben nach Wien kam. Kühn, geistvoll und beredt, erwarb er sich durch seine energische, ja überwältigende Persönlichkeit rasch großen Einfluß, wie das Hansen vor ihm gelungen war, der aber den Wienern doch viel sympathischer blieb als der strenge Gothiker, dessen Bauten ihnen im Grunde der Seele zuwider waren, ohne daß sie es je gewagt hätten, ihm gegenüber zu treten. So baute er ihnen nach und nach eine ganze Reihe Kirchen, die alle wie wahre Zwingburgen des modernen Ultramontanismus aussehen, der ja freilich in Wien auch heute noch eine der herrschenden Mächte ist. In den Formen der spröden, klobigen norddeutschen Gothik, allerdings mit hervorragend struktivem Talent componirt, tüchtig aber hart ausgeführt, sind sie inmitten der übrigen Wiener Bauten zu nichts so sehr geeignet, als den tiefen Widerspruch zu charakterisiren, in welchem die Weltanschauung, aus der dieser Styl hervorgegangen, zur heutigen in der Donaustadt mehr als irgend sonstwo herrschenden steht. Dennoch erhielt der Meister das Wiener Rathhaus übertragen, das er in den letzten zehn Jahren mit dem colossalen Geldaufwand von 14,000,000 Gulden glänzend durchgeführt hat. Allerdings nicht mehr in norddeutsch-gothischem, sondern in einer Art von Uebergangsstyl, der bald an die italienische, bald an die deutsche Frührenaissance anklingend, schon darum imponirender Wirkung nicht entbehrt, weil Schmidt's künstlerische Kraft vollkommen stark genug ist, das eigene Wesen in seinen Bauten auszuprägen und ihnen dadurch Charakter und Halt zu geben. Derselbe hat übrigens auch einige sehr hübsche Gebäude in deutscher Renaissance ausgeführt, die ihm näher liegt als jedem anderen und die er, zwanzig Jahre später auf die Welt gekommen, sicherlich mit Leidenschaft adoptirt hätte. Seine zahlreichen Schüler sind denn auch, wie

G. Hauberrisser, fast ausnahmslos zu ihr übergegangen. Ebenso huldigt ihr besonders Ad. v. Wielemanns, der sie bei seinem Justizpalast mit großer Geschicklichkeit verwandte und damit besonders den inneren Hof zu einem Meisterstück der Wiener Baukunst gestaltete. Mehr dem italienischen Classicismus nähert sich Schwendenwein, der in seinem adligen Casino einen Musterbau lieferte, während K. Tietz in seinen Bauten gleich Hansen immer mehr hellenisirte.

Führen wir nun noch O. Wagner, Kaiser, Förster, Zitek, Wlawka, Neumann, Helmer, Seidl unter den Unzähligen an, die aus der Schule jener Meister hervorgegangen oder sich neben ihnen bekannt gemacht, so hat doch keiner von ihnen wesentlich Neues geliefert. Um so häufiger und fruchtbarer sind die Talente gewesen, die sich besonders der Decoration der Innenräume und dem Kunsthandwerk zugewendet. So neben Stork und Teirich, Girard und Rehländer, König und Feldscharck, Gugitz u. s. w. Die üppige Stadt beförderte gerade diese Seite der Baukunst außerordentlich und es kann keine Frage sein, daß hier, wo sich die Bedürfnisse und das Temperament der Bevölkerung am gebieterischsten zum Ausdruck bringen, sehr viel Gutes geleistet wird. Dabei entstand denn auch zuerst jener Wiener Styl, der durch seine starke Hinneigung zum Barocken und Ueppigen charakterisirt wird. Es ist das übrigens eine Bemerkung, die man auch anderwärts sehr häufig machen konnte, daß die Umbildung des Styls wesentlich von der Ausgestaltung der Innenräume ausging, weil sich eben da, vorab beim Mobiliar und den Geräthen, die Neigungen der Bewohner viel ungezwungener geltend machen und den Künstlern den Weg weisen. So hatten die Münchener Kleinmeister, mit den Rud. Seitz, Gedon und Halbreiter an der Spitze, die deutsche Renaissance schon längst adoptirt, ehe sie auch auf den Façadenbau übertragen ward.

Vierzehntes Capitel.

Dresden.

Der alte Hauptsitz des Rococo ist die einzige Stadt in Deutschland, wo die Malerei als modernste aller Künste hinter der Sculptur in dieser Periode an Wichtigkeit zurückbleibt. Eine Zeitlang, zu Anfang der fünfziger Jahre, hatte es geschienen, als ob die Dinge umgekehrt sich entwickeln sollten, nachdem einige der bedeutendsten Düsseldorfer und Münchener Meister herberufen worden und hier Schulen gebildet hatten. Aber bald zeigte es sich, daß aus der Mischung so heterogener Elemente, auf die man dann, der allgemeinen Mode folgend, noch belgisch-französische Einflüsse pfropfte, nichts recht Eigenthümliches hervorgehen konnte. Schon darum nicht, weil man weder die einen noch die anderen zu beschäftigen wußte. Bendemann ging darum 1858 nach Düsseldorf zurück und Julius Schnorr brachte es überhaupt zu keiner bedeutenden Thätigkeit mehr. Ludwig Richter hatte wohl einen ungeheuren Einfluß in ganz Deutschland ausgeübt, seine Technik war aber doch zu unvollkommen, als daß er hätte eine große Schule bilden können. Peschel, Bary, Mühlig, Schönherr und Gonne reichten aber doch so wenig aus, eine neue Schule zu begründen, als Schurig, Ehrhardt u. a. Auch Theodor Große, geb.

1829, ein Schüler Bendemann's, vermochte das nicht, da seine übrigens sehr achtbaren Arbeiten doch zu wenig Eigenthümlichkeit haben, wie der Corridor des Leipziger Museums beweist. Oscar Pletsch aber, der von Berlin hieher gezogen war, erreichte Richter nie. Nun versuchte man der Malerei durch Zöglinge der belgischen Schule aufzuhelfen und berief erst 1863 Heinrich Hofmann, geb. 1824 in Darmstadt, ein schönes und echtes, aber an einer gewissen Weichlichkeit leidendes Talent, das sich in Antwerpen und Paris seine Technik gebildet, um sie nachher in Italien mit dem Studium der Venetianer zu verbinden. In Rom, wo er von 1854—1858 verweilte, erfuhr Hofmann aber auch Einflüsse von Cornelius, so daß keine dieser sehr verschiedenen Richtungen zur vollen Herrschaft bei ihm kam. In einer Anzahl diese Einwirkungen mit viel Geschmack und noch mehr Süßigkeit verbindender Bilder hat es der Künstler dennoch zu sehr wohlthuenden Resultaten gebracht, so bei einem „König Enzio“, einer „Gefangennehmung Christi“, „Ehebrecherin vor Christus“, „Christus predigt am See“ (Nationalgalerie), „Othello, der sein Leben erzählt“ u. a. Um 1876 erfolgte auch noch die Berufung des Belgiers Pauwels, neben Czermak der beste Schüler Gallait's, und vortrefflicher Colorist. Fortwährend mit Aufträgen für seine Heimat beschäftigt, hat derselbe fast nur als Lehrer in Dresden gewirkt. Dieser in der so unsäglich verächtlichen Charakterschwäche der Deutschen, das Fremde immer für das Bessere zu halten, begründete Unfug, Künstler fremder Nationalität zu berufen, hat sich auch bei diesem bedeutenden Meister in seiner ganzen Unzweckmäßigkeit gezeigt. Denn wie achtbar auch immer, vertreten sie doch eine ganz andere Weltanschauung und können sich fast nie nationalisiren. Während Pauwels in Belgien durch eine Reihe ganz vortrefflicher Schöpfungen aus der dortigen Geschichte, so der „Wittwe Artevelde's“, der „Rückkehr der

Verbannten", der „Lebensrettung Pyn's", der „Genter Bürger vor Philipp dem Kühnen" u. s. w. sich den größten Ruf erworben, hat er in Dresden selber nichts mehr von Belang gemacht.

Bedeutender als alle die Vorgenannten und ein durch und durch origineller Künstler ist Julius Scholz, geb. 1825 zu Breslau, der sich noch als Schüler Hübner's schon durch eine Anzahl seelenvoller Genrebilder, so die „Wittwe" (Neue Pinakothek) bekannt gemacht, dann durch das „Gastmahl der Wallensteinischen Generale" (Nationalgalerie) die Augen von ganz Deutschland auf sich zog. In der That hat er in der Schilderung dieser Kriegsobersten den Charakter der Einzelnen wie der Zeit so gut getroffen, das Bild ist so solid und zugleich mit so großem malerischen Reiz durchgeführt, daß es den Beifall vollkommen verdiente, der ihm im reichsten Maße zu Theil ward. Es gab Veranlassung, daß man ihm als Gegenstück die Vorstellung der Freiwilligen in Breslau 1813 vor Friedrich Wilhelm III. bestellte (Nationalgalerie), bei welchem der Künstler trotz der malerisch soviel ungünstigeren Zeit auch Vortreffliches geleistet hat. Endlich begriff man, daß es vielleicht doch zweckmäßiger sein dürfte, die einheimischen Talente zu beschäftigen, als fremde zu berufen, und übertrug ihm bei der Wiederherstellung der Albrechtsburg in Meißen die Ausmalung zweier Säle mit Scenen aus der Geschichte des regierenden Hauses. Bei diesem ersten größeren Auftrag hat er dann auch in seiner Art ganz Hervorragendes geleistet, und es ist nur zu bedauern, daß diese so durchaus eigenthümlichen Arbeiten nicht bekannter geworden sind. Man sieht den Künstler hier zur wohlthuendsten Freiheit der Behandlung aufgeschwungen, besonders ist der feierliche Empfang eines Churfürsten durch die Meißener Rathsherren ein Meisterstück, wie unsere Malerei deren nur sehr wenige von gleichem malerischen Reiz aufzuweisen hat.

Speciell der Vortrag Scholz's ist hier pikanter und origineller als der irgend eines anderen deutschen Künstlers. Dieser aller Modellmalerei direkt entgegengesetzte, vielfach der Art des Müncheners Dietz verwandte malerische Reiz ist ihm die Hauptsache, nicht die wenn auch übrigens oft vortreffliche Charakteristik. Dramatisch lebendig und durchaus glaubwürdig sind seine Figuren übrigens alle. Auch als Porträtmaler hat Scholz Vortreffliches geleistet.

Das Meißener Schloß zeigt uns die meisten heutigen Dresdener Historienmaler von ihrer besten Seite. So Heinrich Hofmann, der hier eine Hochzeit gemalt, mit sehr anmuthigen Frauen, J. Paul Kießling, der mehrere Bilder schuf, A. Dietrich, ein Schüler Schnorr's, dessen Vertheidigung einer Stadt von großer Energie zeugt, u. a. m. Gleichzeitig entstand jener schöne Sgraffito-Fries Wilh. Walther's, eines anderen Schülers von Schnorr, an der Gewehrgalerie, der die sämmtlichen sächsischen Herrscher in langem Zuge vortrefflich stylvoll giebt. In Pauwels' Atelier hat sich dann der Porträtmaler Leon Pöhle gebildet, der bedeutendste, den Dresden nach A. Gliemann's frühem Tode besitzt. Seine Bildnisse Ludwig Richter's (Nationalgalerie) und Peschel's (Dresdener Galerie) zeigen ihn als vollendeten Meister des Colorits und sehr feinen Charakteristiker trotz leiser Idealisirung. Ebenso werden die des Königs und besonders der Königin Carola sehr gerühmt.

Noch wäre hier Victor Mohn's zu gedenken, eines Illustrators, der die Weise Ludwig Richter's landschaftlich weiter gebildet, des Schlachtenmalers Ludwig Schuster, geb. 1824, der Genremaler Venus, Götz u. a. m. Zur Herausbildung irgend eines einheitlichen Charakters ließen es diese von allen Seiten herbeigeholten Kräfte natürlich niemals kommen, von einer Dresdener Malerschule kann deßhalb keine Rede sein. Denn selbst auf die Dresdener Landschafter haben der Naturalist Dahl

einerseits und Ludwig Richter wie Preller andererseits ganz entgegengesetzt eingewirkt. Der Richtung der beiden letzteren schließen sich nun mit mehr oder weniger Glück an F. Preller jun., der den genialen Vater wiederholt, Heinr. Gärtner, geb. 1828, der erst Richter's Schüler, dann im Leipziger Museum wie im Dürr'schen Hause in Leipzig vortreffliche historische Landschaften malte, Erwin Oehme, der seines Vaters Ernst Oehme Stimmungslandschaft in Schwind'scher Richtung erfolgreich weiter gebildet, Theod. Choulant, geb. 1837, Architekturmaler, wie Max Hausschild, K. M. Krüger, ebenfalls Schüler Richter's, Aug. Leonhardi, geb. 1826, der, von Richter beeinflußt, es doch zu einer gewissen Größe der Auffassung bringt, während die älteren, wie Robert Kummer, Gust. Papperitz, W. Heine, Ludw. Gurlitt sich noch besonders in Schilderung fremder Länder, speciell Italiens, gefielen, aber doch selbständig blieben. Der einzige aber, der sich in der französischen Schule gebildet, ist der Berliner A. Herrenburg, geb. 1824, der auch vorzugsweise den Orient cultivirt. Die Thiermalerei war durch Wilh. Wegener, geb. 1812, gest. 1879, und Guido Hammer, geb. 1821, Sigm. Dahl, A. Thiele wenn nicht hervorragend, doch immerhin eigenartig vertreten.

Ganz im Gegensatze zu der selbst im übrigen Deutschland kaum nach Verdienst gewürdigten Malerei hat es die Dresdener Bildhauerschule bekanntlich zu einem Weltruf gebracht. Vor allem darum, weil sie zwei einheimischen Meistern ersten Ranges ihre Entstehung verdankt, die einander so merkwürdig ergänzten, daß das die Bildung einer großen Schule nothwendig sehr erleichtern mußte. Um so mehr, als dann ein dritter beider beste Eigenschaften in sich vereinigte, wie er beider Schüler gewesen war. Dadurch bildete sich im Laufe des halben Jahrhunderts, das ihre gemeinsame Thätigkeit umfaßt, eine feststehende Styl-

Tradition, der unzählige Erfolge zur Seite standen. Wenn man nun Rietschel mit Fug und Recht einen Romantiker nennen kann, so muß man ihm gegenüber Ernst Hähnel, der nach Rietschel's frühem Tode die Leitung der Schule übernahm, die er schon längst mehr als Rietschel beeinflußt, freilich als den Classicisten betrachten. Man erschöpft seine Charakteristik damit aber durchaus nicht, denn der Einfluß florentinischer Bildhauerei wie römischer Kunst auf ihn ist mindestens so stark gewesen, als jener der Antike. In Dresden am 9. März 1811 geboren, hatte er schon in frühester Kindheit Gestaltungstrieb und Idealität gezeigt und darum Architekt werden sollen, war dann aber schon in München mehr in Schwanthaler's Atelier als in das Gärtner's gegangen, um 1831 kaum in Florenz angelangt, an der dortigen Akademie ganz zur Bildhauerei überzugehen. Dieses Studium der florentinischen Renaissancesculptur ward für ihn entscheidend, obwohl man kaum je Spuren von Michel Angelo, viel eher von Ghiberti, bei ihm entdecken wird. Mit der größten Gesundheit des Leibes wie der Seele ausgestattet, einer wohlhabenden Familie entstammend, hatte er jene entsetzliche Armuth und Noth nie kennen gelernt, die Rietschel zu schwärmerischer Religiosität führte. Er war und blieb im Gegentheil, ähnlich wie Preller und Genelli, ein echter Heide, und verkehrte dann auch, als er nach einjährigem Aufenthalt in Florenz noch für zwei Jahre nach Rom kam, blos mit Koch, Wagner, Thorwaldsen, Cornelius und Semper. Zurückgekehrt, fand er in Dresden keine Arbeit und ging daher noch für zwei Jahre nach München, wo er Einiges für Schwanthaler, aber auch zuerst selbständige Arbeiten ausführte, die ihn, der bis dahin fast nichts gemacht, bereits ganz fertig zeigen. Zugleich trat er in das intimste Verhältniß zu dem geistesverwandten Genelli, wie zu Schwind. Inzwischen war der in so vieler Beziehung epochemachende Dresdener Theaterbau in Gang ge=

kommen und Semper berief 1838 den ihm so sympathischen Hähnel nunmehr zur Theilnahme an seinem plastischen Schmuck. Zunächst machte er für denselben die Statuen des Molière, Aristophanes, Sophokles und Shakespeare, die, vortrefflich charakterisirt und doch voll idealen Reizes, allgemeines Aufsehen erregten. Dann enstand jener Bacchantenzug für die Attika der Rückseite des Baues, der in seiner genialen, übrigens weit mehr an Giulio Romano und die Renaissance, als an die Antike erinnernden Composition und nicht minder originellen Durchführung ein Meisterwerk ersten Ranges genannt werden muß, wie deren die deutsche Kunst in solcher Vereinigung von Stylgefühl und eigenthümlicher Empfindung nur sehr wenige aufzuweisen hat. Hähnel zeigt sich hier durchaus als idealisirenden Künstler von großer Strenge, der aber deßhalb doch im Gegensatz zur cornelianischen Schule das genaueste Naturstudium nicht vernachlässigt. Es folgten nun eine Anzahl Monumente, wie das Beethoven's in Bonn, Carl's IV. in Prag u. a., wo allerdings die Idealfiguren und Reliefs weit besser sind als die historischen Gestalten. Aber auch hier erweist er sich durchaus nicht als antikisirenden, sondern als Renaissancekünstler. Mit jenen, z. B. mit Thorwaldsen, möchte es schwer sein, irgend eine Verwandtschaft nachzuweisen, dazu charakterisirt er viel zu scharf und schneidig. Das sollte er nun alsbald beweisen, als er mit Rietschel gemeinsam die reiche plastische Verzierung des Museumsbaues übernahm, deren Angabe ganz ihm gehört. Er hat dort auch die Statuen Alexander's des Großen, des Lysippus, Dante Cornelius, Michel Angelo und Raphael ausgeführt, wo er seine eigenthümliche Stärke in idealer Charakteristik auf's glänzendste darthut, wie denn sein Raphael und Cornelius bis heute unübertroffen geblieben sind. Viele seiner zahlreichen Reliefs am Bau kann man als durchaus classisch bezeichnen. Auch seine späteren Arbeiten, wie der Körner und Leibnitz, zeigen dieß Talent nicht

weniger, während ihm Rietschel in unmittelbarer Naturnachahmung überlegen blieb. Zum Besten gehören dann noch die fünf Figuren, mit denen er die Loggia des Wiener Opernhauses verzierte. Daß ein so feuriger, geistvoller, von Kraft überströmender Künstler, der sich zugleich die reichste Bildung angeeignet, auf junge Leute unendlich anziehender wirken mußte, als der kränkliche und trübsinnige Rietschel, ist selbstverständlich, und so erfuhren denn auch nicht nur seine eigenen zahlreichen Schüler, sondern auch die Rietschel's vorherrschend von ihm Einflüsse. Er hat deren denn auch in Menge angezogen und durch sie einen noch größeren und wohlthätigeren Einfluß auf die deutsche Kunst ausgeübt, als selbst durch die eigenen Werke. So gingen Kundmann, Benk und König in Wien, Ferdinand von Miller in München, der Schweizer Dorer, der Thüringer Christian Behrens, dessen Hagen, wie sein Standbild des Herzogs von Coburg eine ungewöhnliche Befähigung und Energie beweisen, dann der Sachse Robert Henze, geb. 1827, Schöpfer des Siegesdenkmals am Dresdener Altmarkt, aus seinem Atelier hervor. Endlich kann es gar keine Frage sein, daß Schilling mehr Einflüsse von ihm als von Rietschel erfahren hat. Seine Stylstrenge zusammen mit dem Hindrängen auf scharfe Charakteristik und genaues Naturstudium haben im Verein mit seinem dem cornelianischen so verwandten specifisch deutschen Idealismus außerordentlich vortheilhaft auf die Schule eingewirkt, sie bis heute vor jener Zerfahrenheit bewahrt, der die Rauch'sche nach dem Tode des Meisters so bald verfiel. „Malerische", d. h. zopfige Plastik konnte in Dresden nie aufkommen, dafür sorgte der durch Hähnel vorzugsweise entwickelte monumentale Sinn der Schule. Allerdings macht er selber der Charakteristik des Stofflichen in seinen Arbeiten zu wenig Concessionen, wie dem Streben nach pikanten Schattenwirkungen; daher erscheinen seine realistischen Figuren, ganz wie die der

Frührenaissance, leicht zu mager und eintönig in der Behandlung, — ein Fehler, den selbst die Schüler nicht immer vermeiden. Dennoch sind seine Principien so gesund wie keine anderen, wie ihr Erfolg darthut.

Das sollte sich nun alsbald am glänzendsten bei Johannes Schilling erweisen, den sie zum dermal unzweifelhaft berühmtesten Bildhauer Deutschlands gemacht haben. Hatte er doch vor seinen beiden Vorgängern den großen Vortheil voraus, mit seiner besten Kraft in unsere glänzendste Periode zu fallen, und ihr einen monumentalen Ausdruck geben zu dürfen in so großartigem Maßstab, wie das von jeher nur sehr wenigen Glücklichen vergönnt war.

In Mittweida am 3. Juni 1828 einem gebildeten Vater geboren, in der Wärme und Liebe eines überaus innigen Familienlebens, bei mäßigen aber doch behaglichen Verhältnissen aufgewachsen, war er mit dem Vater schon früh nach Dresden gekommen und hatte sich in der durch Semper's Genie so verschönerten Stadt nur heitere künstlerische Eindrücke geholt. Bei rasch hervortretendem Talent besuchte er schon im 14. Jahr die Akademie und trat 1845 bei Rietschel in's Atelier ein, kam aber auch von allem Anfang an viel zu Hähnel. Der Einfluß desselben zeigt sich schon in seinen ersten selbständigen Arbeiten, einem Weinkühler und einem „Amor, welcher der Psyche die Leier stimmt", ein schalkhaftes Motiv, das ganz dem Hähnel'schen Geiste entspricht. Die strenge Schule des immer auf Naturstudium hindrängenden Rietschel bekam ihm daneben vortrefflich, so daß er nach fünf Jahren schon ein sehr geschickter Künstler war, als er sie verließ. Um Arbeit zu suchen nach Berlin gegangen, kam er gerade zur Enthüllung des Rauch'schen Friedrich-Denkmals an. Seine Absicht erreichte er weder bei diesem noch bei Drake, besuchte also die Akademie und modellirte zu Hause eine Elfe in einer Muschel, die schon so viel Aufsehen

machte, daß selbst der alte Rauch in seine Dachkammer stieg, um sie anzusehen. Jetzt erhielt er auch Arbeit bei Drake. Zum Besuch nach Dresden 1852 zurückgekehrt, trug ihm Hähnel die Mitarbeiterschaft an den Museumsarbeiten an, wie er denn diesen jüngeren Collegen immer auf's Uneigennützigste förderte und bis heute durch die innigste Freundschaft mit ihm verknüpft blieb. Am westlichen Portal machte er nun jenen reizenden Kinderfries, der zu den schönsten Sculpturen des Museums zählt. Nach Italien als Stipendiat 1854 gekommen, zeigte er in Rom bei beständigem Verkehr mit Cornelius in vier Reliefs mit tanzenden Centauren die Hähnel'sche Stylstrenge seiner früheren Arbeiten bereits mit einer größeren Formenfülle verbunden, wie sie fortan alle seine Arbeiten charakterisirt. Zurückgekehrt, machte er noch für das Museum zwei, die deutsche und niederländische Kunst darstellende Friese, bei denen sich bereits seine echt deutsche Gabe, die Vorwürfe auf's Tiefste und Gründlichste durchzudenken und in der Ausführung, wenn auch nicht naiv, doch vollkommen frisch zu bleiben, auf's Glänzendste zeigt. Er arbeitete nun einige Jahre an verschiedenen Monumenten, bis seine Concurrenzskizzen um die Verzierung der Brühl'schen Terrassentreppe durch vier Gruppen der Tageszeiten 1860 den Sieg davontrugen. Zuerst führte er „die Nacht" aus, die einen so unerhörten Erfolg davontrug, daß er fortan in ganz Deutschland bekannt ward. Leider kann man diese trefflichen Arbeiten in dem schlechten Sandstein, in dem sie ausgeführt sind, nur schwer beurtheilen. Ueberdieß ist die beste von allen, der „Morgen", gar nicht verbreitet. Unstreitig hat Schilling hier einen traumhaften Reiz keuscher und hoher Empfindung erreicht, das Charakteristische dieser Begriffe ist so glücklich ausgesprochen, wie man es sonst seit Michel Angelo's Tageszeiten schwerlich irgendwo mehr finden wird. Die „Nacht" erinnert auch an denselben, wie der „Abend" an die Antike,

während der in Gestalt einer von zwei jüngeren Schwestern begleiteten blühenden Jungfrau gedachte strahlende „Morgen“ durchaus ihm eigen gehört, ebenso wie der zuletzt entstandene „Tag“, ein rüstiger, von zwei Jünglingen begleitet zur Arbeit ausziehender Mann. Das, was diesen berühmten Gruppen aber einen so großen Erfolg verschafft, ist immer die specifisch deutsche, tiefes Gemüth und Hoheit des Geistes vereinigende Empfindung, von der sie beseelt sind, so daß es völlig unmöglich wäre, sie einer anderen Nation zuzuschreiben. Stolz bescheiden und persönlicher Einwirkung aber auch gar nichts verdanken wollend, trug der Künstler nun noch in mehreren Concurrenzen den Sieg davon, so beim Rietschel-Monument, dann bei einem solchen für Schiller in Wien, wie dem des Erzherzogs Maximilian für Triest, ferner dem Kriegerdenkmal für Hamburg. Endlich bei dem größten und bedeutendsten von allen in Deutschland existirenden, dem herrlichen Niederwalddenkmal. Sind jene, wie trefflich auch immer, doch nicht absolut bezeichnend für ihn, so ist es um so mehr das letztgenannte. Es ist die Frucht dreier Concurrenzen, aus denen er jedesmal als Sieger hervorging, und es kann denn auch gar keine Frage sein, daß dieß dritte Modell weitaus das beste ist, da gewissermaßen die ganze Nation daran mitgearbeitet hat, weil sie den Verlauf des Unternehmens mit immer steigendem Interesse verfolgte.

Wir stoßen da wiederum auf jenen Zug, der die heutige Kunst so durchaus von der früherer Zeiten unterscheidet und die Nation sehr zu ihrem Vortheil nicht minder: das innige Verhältniß, in dem beide zu einander stehen. So war denn auch die Enthüllung des Schilling'schen Monumentes ein Nationalfest, das eine unermeßliche Menge versammelte und begeisterte, wie das Monument seither zum Wallfahrtsort geworden ist. Es rechtfertigt sich das schon durch die herrliche Hauptfigur, der alles überragenden Germania, welche sich die Kaiserkrone auf-

setzt, umgeben von Krieg und Frieden, zu ihren Füßen den Rhein, welcher der Mosel sein Wächterhorn übergiebt, während um den Unterbau ein colossales Relief herumläuft, welches das deutsche Heer als die sicherste Gewähr des neuerrichteten Kaiserthums darstellt. Ist nun hier die Germania entschieden am besten gelungen, so kann man sie recht eigentlich eine Frucht der sprühenden Begeisterung nennen, welche jene große Zeit von 1870 in jedem Deutschen, in einem empfänglichen Künstlergemüth aber mehr als in allen anderen erzeugte. Bis jetzt wenigstens kennt man keine zweite Colossalstatue, die sich mit dieser irgend zu messen vermöchte.

Ebenso sind die übrigen allegorischen Figuren gelungen und nur dem das deutsche Heer darstellenden riesigen Relief möchte man oft eine pikantere, malerisch wirksamere Behandlung wünschen, wie sie das ganz ähnliche pergamenische zeigt. Gleichwohl ist auch hier die Auffassung der Einzelnen, so des in der Mitte zu Pferde haltenden Kaisers, Bismarck's, Moltke's, des Kronprinzen u. s. w. vortrefflich. Daß hier nur an der Vorderseite 130 lebensgroße Porträtfiguren vereinigt sind, während die Germania selber zwölf Meter hoch ist, mag einen Begriff von der Größe des Ganzen geben, das seines Gleichen nur im französischen Triumphbogen der Sternbarrière findet, wo aber eine Menge sehr verschieden begabter Künstler beschäftigt waren, während hier alles aus Schilling's und seiner Schüler Hand hervorging und darum von einem Geiste getragen ist. Das aggressive, leidenschaftliche Pathos des französischen Monuments kontrastirt dann auch nicht minder mit der stolzen Erhabenheit, dem ruhigen Kraftbewußtsein des unseren; beide sind wahre Verkörperungen des ihre Nation beherrschenden Geistes.

Nachher hat Schilling noch ein Lutherdenkmal für Leipzig gemacht, wo der Reformator sitzend und Melanchthon hinter ihm

stehend dargestellt ist. Ebenso hat er ein Monument des Königs Johann begonnen.

Neben diesem berühmtesten Schüler Rietschel's sind noch Adolph Donndorf, geb. 1835 zu Weimar, der sich durch ein gutes Denkmal des Cornelius in Düsseldorf bekannt gemacht hat, Gust. Kietz, geb. 1826 zu Leipzig, der ein solches von Lißt in Reutlingen und treffliche Büsten Richard Wagner's u. a. lieferte, Ad. Breymann, geb. 1835, gest. 1875, der durch ein Monument Heinrich's des Löwen in Braunschweig gerechtes Aufsehen erregte, Gust. Broßmann, geb. 1830 in Gotha, der dort die Statuen der Architektur und Geschichte am Museum lieferte, Carl Echtermeyer, geb. 1845 zu Cassel, der das dortige Galeriegebäude mit sehr gelungenen Statuen verzierte, endlich unter Schilling's eigenen Schülern der sehr talentvolle Robert Dietz, geb. in Pößneck 1844, dessen Gänsedieb als reizend humoristische Brunnenfigur großes Aufsehen machte, der durch reizende Frauenbüsten bekannt gewordene Carl Schlüter, geb. 1846 in Holstein, dann noch Kreutz und J. Geißler neben den schon Genannten zu erwähnen. Sie alle, an den Principien der Schule unentwegt festhaltend, sichern ihr so eine Bedeutung, wie sie keine andere in Anspruch nehmen kann, da sie sich nach und nach halb Deutschland erobert hat.

Sonderbarerweise hat sie in Dresden selber wenig auf das Kunstgewerbe, ja z. B. auf die berühmte Porzellan-Manufactur in Meißen so gut wie gar nicht eingewirkt. Das Aufblühen desselben verdankt man wesentlich dem aus Wien herberufenen Mecklenburger Architekten Director Carl Graff, der in Verbindung mit dem Münchener Bildhauer Wilhelm Schreitmüller und den Architekten Weise und Naumann die dortige Kunstgewerbeschule rasch zur Blüthe brachte und an ihr mit großer Consequenz die nationalen Stylformen festhielt.

Daß auch die Architektur in Dresden durch des genialen Semper Einwirkung zu früher Blüthe kam, ist selbstverständlich. Natürlich sind aus seiner großen Schule eine Menge Architekten hervorgegangen, die nach seiner Flucht zur Thätigkeit kamen. So Hänel und Adam, denen die großartige Anlage der „Sachsenallee“ und die Jägerkaserne angehört, dann Giese und Weidner, die meistens auswärts gebaut. Endlich Weißbach, dem die Architektur des Niederwald-Monuments gehört. Auch die meisten übrigen bei dem ungeheuren Wachsthum der Stadt beschäftigten Baumeister gehören seiner Schule oder der ihr verwandten von Semper's Nachfolger Nicolai an, wie man denn in Dresden, unterstützt von prächtigem Material, im Ganzen vielfach besser gebaut hat, als an den meisten Orten in Deutschland. So ist die deutsche Renaissance speciell von Hänel und Adam bei zahlreichen Privatbauten mit großem Geschick angewendet worden. Daß man noch in den sechziger Jahren die Marotte hatte, ein gothisches Gymnasium zu bauen (Arnold), das änderte an der ganzen baulichen Entwicklung so wenig, als die mit noch viel größerem Talent in frühgothischem Styl von Möckel erbaute Johanniskirche oder die im byzantinischen ausgeführte russische von Bosse. Eine sehr schöne, ja vortreffliche Leistung im Semper'schen Geiste ist dagegen die von Stock, Schönherr und Weise erbaute Börse und die Menge schöner Villen, so z. B. die Villa Vorländer von Grahl u. a. m.

Fünfzehntes Capitel.

Die Kunstentwicklung in den übrigen deutschen Städten.

Haben wir bis dahin die deutsche Kunst in den fünf Mittelpunkten betrachtet, wo sie in großen, vom Staate subventionirten Akademien einen bestimmten Anhalt fand, so bleibt uns nunmehr noch übrig, die nichts weniger als bedeutungslose Kunstentwicklung in den übrigen Städten zu verfolgen. Es ist das um so nöthiger, als dieselbe gerade in dieser Periode einen sehr auffallenden Aufschwung besonders in Süddeutschland, aber auch in den großen Handelsemporien des Nordens nimmt, ja in den kleinsten Oertchen wenigstens des Südens sich oft Künstler ansiedeln oder Kunstindustrien aufblühen, die sich mit Verstand und Glück den lokalen Verhältnissen anzupassen verstehen, genau wie dieß schon einmal, in der Renaissance, der Fall gewesen.

Diese lokalen Kunstbetriebe haben denn auch überall in dieser Zeit zur Errichtung von Kunst- oder doch Kunstgewerbeschulen geführt, wo sie noch nicht existirten. Die ersteren unterscheiden sich in der Regel nur durch den kleineren Umfang von den benachbarten Akademien, deren Filialen sie in Norddeutschland meist blieben, während ihrer mehrere in Mittel- und Süddeutschland allerdings auch ein ganz selbständiges Leben entwickelten.

Beginnen wir, von dem eben verlassenen Dresden ausgehend, mit Leipzig als seiner künstlerischen Filiale, so finden wir da, als Director der Kunstschule, einen Schüler Bendemann's, L. Rieper, der vollkommen sachgemäß dieselbe den Bedürfnissen des größten Buchhändler-Emporiums und einer gewaltigen Industrie möglichst anzupassen suchte, statt monumentale Malerei da lehren zu wollen. Neben ihm wirken dann der Maler und Kupferstecher Adolph Neumann, die Maler Waibler, H. L. Heubner, Georgi, Leutemann, der vortreffliche Aquarellist Carl Werner, geb. 1808 in Weimar, dessen Architekturbilder eines europäischen Rufes genossen, die Holzschneider Käseberg, Rochlitzer, Norroschewitz, Flegel, der Bildhauer M. Zur-Strassen, der gelehrte Architekt Oskar Mothes neben den Praktikern Meißner, Hempel, Hofmann, Kanitz, Porzsch u. a.

Kommen wir von Sachsen nach Thüringen, so finden wir als eigenthümlich belehrend das Schicksal der in Weimar vom Großherzog mit sehr anerkennenswerthem guten Willen und großer Opferfreudigkeit hervorgerufenen Kunstschule. Sie konnte es trotz alledem nur zu einer sehr ephemeren Blüthe bringen, da ihr der gesunde Boden des Bedürfnisses in einer so kleinen Stadt und einem nicht einmal wohlhabenden Ländchen durchaus mangelte. Dann beging man bei der Errichtung den großen Fehler, die bedeutendsten Künstler, die man hatte, Preller und Martersteig, die als Landeskinder den Charakter und die Denkungsart ihrer Thüringischen Landsleute genau kannten und theilten, ganz bei Seite zu lassen und dafür mit unruhiger Hast die verschiedensten Künstler nur möglichst weit her zu berufen, die dann natürlich weder unter sich, noch mit dem Boden, auf welchem sie wirken sollten, den geringsten Zusammenhang hatten, insbesondere auch Belgier, die sich begreiflich noch viel weniger zu assimiliren vermochten. Selbstverständlich suchten alle diese Fremden nur so-

bald als möglich wieder diesem Taubenschlag zu entschlüpfen. — Erst jetzt endlich scheinen doch einige Künstler da anwachsen zu wollen, die Schule zeigt wenigstens gewisse einheitliche Züge, die auf einen gesunden und, entsprechend der Natur des Bodens und Volksstammes, ebenso energischen als rücksichtslosen Naturalismus hinauslaufen, wie ihn die Herren Otto Günther, Frz. Sturzkopf, Wilh. Zimmer, die trefflichen Landschafter Paul Tübbeke, Ed. Weichberger, L. v. Gleichen-Rußwurm, Alb. Brendel u. a. repräsentiren. Indem die ersteren die Leiden und Freuden des sie umgebenden so kräftigen als tüchtigen Volkes schildern, letztere den herrlichen Wäldern oder den so malerischen Dörfern, Burgen und Städtchen Thüringens und Hessens ihre Motive entnehmen, haben sie einen gesunden und naturwüchsigen Charakter endlich errungen, den ihnen weder aristokratische Romantiker und noch viel weniger belgische Modellmaler zu geben vermochten.

Man hat sich überhaupt in Deutschland und gerade in Künstlerkreisen am meisten, der völlig irrigen Meinung hingegeben, daß man beliebig die „Technik“ dieser oder jener Schule erlernen oder aber sie auch lehren könne, ohne darum genöthigt zu sein, auch den Geist oder die äußeren Bedingungen, aus denen sie hervorgegangen, sich anzueignen oder es nur zu wollen. Man vergaß dabei ganz, daß die künstlerische Technik eine Sprache ist wie jede andere, also der Ausdruck der Empfindungsweise einer bestimmten Nationalität und Zeit kaum weniger als ihr Kunststyl überhaupt.

Weit gesunder als an vielen anderen Orten hat sich die Kunst nach 1866 in der ehemaligen Reichsstadt Frankfurt a. M. entwickelt. Wenigstens die Architektur, der bei dem colossalen Aufschwung der Stadt, nach der den Frankfurtern selber an-

fänglich so verhaßten Annexion, eine Fülle der bedeutsamsten Aufgaben zufiel und zugleich viel reichere Mittel zu Gebote standen als anderwärts. Dazu kamen einige einheimische Talente ersten Ranges, denen sich bald andere Süddeutsche anschlossen. Da nun die Architekten noch viel stärker auf einander einwirken als andere Künstler, so entstand eine förmliche Bauschule und man kann wohl sagen, daß speciell die deutsche Renaissance vielleicht nirgends so anmuthig und geschickt behandelt worden ist. Aber auch die in italienischer Renaissance ausgeführten Bauten erhielten eine dem Ort und der Zeit angemessene Umbildung. So die neue Börse von Rud. Heinrich Burnitz, geb. 1827 in Frankfurt, gest. 1881, wo besonders der Saal ein Meisterstück energischer und trefflich künstlerisch motivirter Construktion ist. Oskar Sommer baute in denselben Palladianischen Formen das Städel'sche Institut, Mylius und Bluntschli in deutscher Renaissance den Frankfurter Hof, die schönste Lösung des Problems eines modernen Gasthofes, die bis dahin in Deutschland gelungen war, der begabte Berliner R. Lucae erhielt das Theater, das im Innern wenigstens doch große Schönheiten enthält. Paul Wallot, seither mit der Aufführung des Reichstagsgebäudes betraut, errichtete eine Menge von Villen und Privathäusern in deutscher Renaissance, die durch das eigenthümlich charaktervolle Gepräge, das er ihnen aufzudrücken wußte, schon überall sein glänzendes Talent zeigen. Eine ganze Reihe anderer begabter Künstler schloß sich ihnen an und machten dieß neue Frankfurt zu einer der angenehmsten und heitersten Städte Deutschlands, da besonders auch die Ausstattung der Innenräume hier, entsprechend den reichen Mitteln, mit mehr Geschmack besorgt ward als an den meisten anderen Orten. Natürlich ward dabei die Bildhauerei in erster Linie in Anspruch genommen, wo Joh. Dielmann, dem auch das beste Schiller-Monument in Deutschland gelang, als Holzbildhauer

und Decorateur Vorzügliches leistet. Auch G. Kaupert, geb. zu Cassel 1819, Lehrer am Städel'schen Institut, dessen Kunstschule von jeher den Mittelpunkt aller Kunstbestrebungen in Frankfurt gebildet, hat eine Anzahl schöner Werke am Theater und anderwärts geliefert, ebenso A. C. Rumpf. Hier kann man auch noch die Künstlerfamilie Cauer in Kreuznach anschließen, von der ein Sohn, Carl Ludwig, geb. 1828, in Rom die antikisirende Richtung mit entschiedenem Talent verfolgt, während ein anderer, Robert, geb. 1831, in Kreuznach selber bei der zartesten Individualisirung der Formen an die Romantik anstreift.

Am Institut wirkten in der romantischen Richtung auch noch Ed. Steinle fort, aus dessen Schule eine ganze Anzahl hochachtungswerther Künstler hervorgingen. So der Romantiker Leop. Bode, geb. 1831 in Offenbach, dessen hübsche Märchencompositionen sich sehr Schwind nähern, Eug. Klimsch jun., der als Illustrator eine mehr realistische Richtung einschlug, W. Steinhausen u. a. m. Dem Meister verdanken ihre erste Ausbildung auch noch Victor Müller, der, wie wir gesehen, später Hauptvertreter des französischen Einflusses ward, Frederik Leighton, der jetzt Präsident der englischen Royal Akademie ist, Otto Donner, Otto Cornill, die auch literarisch thätig waren, Otto Scholderer, der sich später in London niederließ und da reizende Halbfigurenbilder malt, H. Hasselhorst, geb. 1825, der jetzt selber am Institut als Lehrer wirkt, Alb. Hendschel, geb. 1834, gest. 1883, der liebenswürdigste Nachfolger Ludw. Richter's, dessen „Skizzenbuch“ so große Verbreitung in ganz Deutschland fand und durch den drolligen echt Frankfurterischen Humor wie die feine Naturbeobachtung auch verdient. Allerdings folgten die Zöglinge des Instituts, wie so viele deutsche Maler in den fünfziger und sechziger Jahren, meistens dem Drange nach Paris, wie Victor

Müller. Jos. Ad. Schreyer, geb. 1828, ein glänzendes coloristisches Talent, das bei längerem Aufenthalt in Ungarn und Rumänien die dortige Natur, besonders aber Pferde und Thiere aller Art, zu schildern anfing, dann später nach Paris ging und dort mit allerhand Pußzten- und auch militärischen Bildern sogar die Auszeichnung errang, eines derselben im Luxèmburg aufgenommen zu sehen. Ihm verwandt ist T. Schmitson, geb. zu Frankfurt 1836, gest. 1863, ein großes Talent, das sich autodidaktisch zu einem vortrefflichen Pferdemaler voll dramatischen Lebens ausbildete. Aber auch Carl Fr. Hausmann, geb. 1825, der dann Director der Kunstschule im benachbarten Hanau ward, und Georg Cornicelius, geb. 1825 in Hanau, der dort als Lehrer wirkt, haben mit verhältnißmäßig gutem Erfolge die belgisch-französische Schule besucht, in der sich beide zu hervorragenden Coloristen ausbildeten, um freilich auch das zwiespältige Wesen nie mehr ganz los werden zu können. Specifisch deutsch ist dagegen der ebenfalls an der Hanauer Schule längere Zeit wirkende Fr. Fischbach, ein vortrefflicher Ornamentiker, der eine große Schule bildete.

Unter den Sittenbildmalern, die sich mehr an Jakob Becker als Lehrer anschlossen, ist besonders A. Burger zu nennen, ein dem originellen Maler Jakob Dielmann und Hendscheln verwandtes Talent, das wie jene einen specifisch Frankfurterischen Charakter trägt und dessen wie jener Welt eigentlich das Sachsenhäuser Volksleben ist. Eine Colonie dieser Frankfurter Künstler bildete sich dann in dem benachbarten Kronberg. Auch der ganz in Paris zu einem Stimmungsmaler ausgebildete Peter Burnitz, geb in Frankfurt 1824, trägt in seinen Mainlandschaften diesen eigenartigen Frankfurter Charakter, den auch die Kupferstecher Göbel und Eisenhardt mit Feinheit in ihren Radirungen ausprägen.

Daß das Kunstgewerbe aber in der reichen lebenslustigen

Stadt und unter der Einwirkung so vortrefflicher Architekten mächtig aufblühte, liegt auf der Hand. Jetzt wirkt der Architekt F. Luthmer als Director der Schule.

Auch das benachbarte Darmstadt hat, wie Hanau, seinen sehr achtbaren Künstlerkreis, von dem wir nur die Architekten Müller, H. v. Ritgen in Gießen, den Restaurator der Wartburg, anführen. Ebenso Rud. Hofmann, geb. 1820, ein geschickter Historienmaler, der dort als Galeriedirector starb, dann der originelle und phantasievolle Bildhauer und Maler J. B. Scholl in Mainz und Darmstadt, endlich der vortreffliche Genremaler Karl Schlösser, geb. in Darmstadt 1836, ein Schüler Becker's in Frankfurt, dann Couture's in Paris, der groß in der Zeichnung und gediegen im Colorit seine meist einfachen und dem bürgerlichen Leben entnommenen Stoffe sehr gediegen ausführt, aber freilich auch den bestimmten nationalen Charakter in Paris verloren hat und jetzt meistens in London lebt. Ferner sind noch die Maler Waibler und A. Noack, dann der berühmte Kupferstecher J. Felsing, geb. 1802, gest. 1875 in Darmstadt, anzuführen.

Weit reicher und bedeutender als in dem todten Darmstadt entfaltete sich allerdings das Kunstleben in der Nachbarresidenz Carlsruhe unter dem Schutze des kunstliebenden Großherzogs Friedrich und besonders auch seiner feinsinnigen Gemahlin der Großherzogin Louise, Tochter unseres Kaisers und Erbin seiner unermüdlichen Pflichttreue. Dank beider Wirksamkeit und Kunstliebe kann man sagen, daß selten aus einer verhältnißmäßig so kleinen, seit 1870 aber allerdings mächtig wachsenden Stadt in neuerer Zeit so viele berühmte Künstler hervorgegangen seien. Hatten schon früh Frz. Winterhalter und Feuerbach hier die erste Förderung empfangen, waren aber auch alsbald dem hier stärker als irgendwo fühlbaren französischen Einfluß verfallen, so trat 1854 mit der Errichtung der Kunstschule durch

den Großherzog eine wesentlich neue und nach und nach immer fruchtbarere Periode ein, da sich an die Berufung ihres ersten Leiters, Schirmer aus Düsseldorf, bald auch die Ad. Schröter's und Lessing's anschloß. Wirkte der letztere auch nicht als Lehrer, so übte er doch begreiflich als der weitaus bedeutendste der dortigen Künstler wie durch den Zauber seines schlichten und männlichen echt deutschen Wesens einen sehr bedeutenden Einfluß aus. Um so mehr als der unermüdlich strebende Mann gerade in Carlsruhe noch eine neue Periode seines Schaffens erlebte, die man wenigstens in der Landschaft, welche er zuletzt fast ausschließlich cultivirte, als seine unbedingt beste bezeichnen muß, wo er sich, den früheren oft kleinlichen Vortrag mit breiter Großartigkeit vertauschend, zu einer Anzahl wahrhaft classischer Schöpfungen aufschwang. So in der wunderbaren Eifellandschaft (Nationalgalerie) und der Teufelsmauer (Dresdener Galerie), wo der bereits siebzigjährige Meister eine Macht der Stimmung und eine Kraft einfacher Färbung zeigt, wie er sie früher nie erreichte. Es ist eine ergreifende Poesie in diesen Bildern, deren packender Gewalt sich Niemand zu entziehen vermag.

Wesentlich von ihm beeinflußt war wie wir gesehen haben, A. v. Werner, der ohne Carlsruhe gar nicht denkbar ist und ihm sein Bestes verdankt. Ebenso der Königsberger J. A. S. Nikutowski, geb. 1831, fast der einzige direkte Schüler Lessing's, der sich später ganz der Schilderung moderner Kriegsscenen zuwandte. Noch weit bedeutender ist Ferd. Keller, geb. zu Carlsruhe 1842, der seine Studien 1858 in den brasilianischen Urwäldern als Landschafter begann, dann 1862 zurückgekehrt bei Schirmer fortsetzte, bis er, bald zur Historienmalerei übergehend, mehr Einflüsse von dem um diese Zeit in Carlsruhe verweilenden Canon empfing. Ein Formtalent ersten Ranges, fehlt ihm nur jene Tiefe des Gemüths und specifisch nationale

Empfindung, die Lessing so hoch emporheben, um zu den größten Künstlern unserer Zeit zu zählen. So speciell in der Freskomalerei, wie denn seine beiden im Carlsruher Museum ausgeführten Bilder zum Originellsten und Bedeutendsten gehören, was wir in dieser Technik seit Mengs geleistet. In der Oelmalerei hatte er mit einem „Philipp II. vor seinem Tode" debutirt, welcher auf der Pariser Ausstellung von 1867 bereits Aufsehen machte. Ebenso hat er in Concurrenz mit Siemiradsky einen Nero gemalt, dann einen Prinz Ludwig von Baden in der Schlacht bei Szlankament (Carlsruher Galerie), den Theatervorhang für das Dresdener Hoftheater, endlich eine Hero an Leander's Leiche (Hamburger Galerie) und daneben eine große Zahl köstlicher Porträts, Landschaften, Illustrationen. Das Werthvollste sind indeß die Fresken, da hier die Technik zu einer großartigen Einfachheit hindrängt, deren Erreichung dem überreich begabten Künstler sonst oft schwer wird, was ihn dann leicht theatralisch erscheinen läßt.

Auch der nach Schirmer's Tode von Düsseldorf berufene Gude hat seine besten Bilder in Carlsruhe gemalt und sich eine Reihe trefflicher Schüler gezogen. An der Schule wirkten dann noch L. des Condres, ein guter Colorist (Grablegung in der Carlsruher Galerie), Feodor Dietz, den wir von München her kennen, Schick, wie dieser Badenser und hauptsächlich von Canon beeinflußt, K. Gussow, endlich der Architektur- und Genremaler L. Riefstahl aus Berlin, beide allerdings nur kurze Zeit. Nach dieser und Gude's Weggang ward Keller zum Vorstand der Schule ernannt und mit ihm der Mannheimer Karl Hoff, geb. 1838, der sich in Düsseldorf durch eine Reihe sehr gediegener Sittenbilder, deren Stoffe er meist dem Leben der höheren Stände im 17. und 18. Jahrhundert entnahm, rühmlich bekannt gemacht. So durch die „Taufe im Trauerhause" (Nationalgalerie) u. a. m. Neben der Schule hatte sich noch der

auch in Paris gebildete und leider früh gestorbene L. Kachel durch einige sich an die Altdeutschen sehr geistvoll anlehnende Bilder ausgezeichnet, ebenso Gleichauf, ein Schüler Schnorr's, durch hübsche Fresken im Theater und A. Vischer durch coloristisch interessante Bilder. Später trat ein glänzendes decoratives Talent in H. Götz auf, welcher jetzt die Direction der unter seiner Leitung kräftig aufblühenden Kunstgewerbeschule hat, und neben dem Professor G. Hammer u. a. wirken. — Unter den zahlreichen Landschaftern, die aus Schirmer's und Gude's Schule hervorgingen, hat Eug. Bracht, jetzt in Berlin, durch seine Haidenbilder zuerst Aufsehen gemacht, dann sind A. Hörter und E. Kanoldt, der mehr Schüler Preller's genannt werden muß, Kallmorgen u. a. zu nennen, während neben der Schule W. Klose die Rottmann'sche Richtung verfolgt und der von München gekommene A. v. Bayer die Architekturmalerei mit romantischer Staffage und großem Reiz poetischer Auffassung trieb. Als in neuerer Zeit auch noch G. Schönleber an Gude's Stelle und H. Baisch aus München berufen wurden, nahm die Landschaftsmalerei einen neuen Aufschwung.

Die Bildhauerei hatte erst in dem von Rom berufenen Romantiker K. Steinhäuser einen Vertreter, dann in Möst, der sich durch sein wenigstens überaus glücklich componirtes Freiburger Siegesdenkmal bekannt machte. Noch begabter ist H. Volz, der das Siegesdenkmal in Hannover ausgeführt hat und dem man auch eine grandiose Cleopatra u. a. verdankt, wie Th. Her, der die Gruft des Fürsten von Fürstenberg mit trefflichen Figuren verzierte.

Eine sehr interessante architektonische Entwicklung ergänzte dieses fröhlich aufblühende Kunstleben. Von Hübsch und Eisenlohr wurde schon gesprochen, die Periode mächtigen Aufschwungs der Stadt aber, die nach 1870 sofort eintrat, erhielt ihren Charakter ganz durch das Wirken des ausgezeichneten Architekten

J. Durm, der durch seinen Malschbrunnen, das Vierordt-Bad, die Landes-Gewerbehalle und besonders durch eine Reihe glänzender palastartiger Privatbauten meist in einer erst halbhellenisirenden, dann immer deutscher werdenden Renaissance von besonders eigenthümlicher, weil dem Stammescharakter durchaus entsprechenden Heiterkeit und Anmuth, den glücklichsten Anstoß gab. Neben ihm haben dann noch H. A. v. Geymüller das Museum, der Münchener J. v. Schmädel die Germania, einen prächtigen Gasthof in deutscher Renaissance und musterhafter Ausführung gebaut. Daneben wirkten noch Dykerhoff, Rud. Weinbrenner jun., R. Redtenbacher und der originelle Bichweiler, der mit Fr. Bär und den früher Genannten viel Einfluß auf die rasch aufgeblühte Kunstindustrie des Landes ausübt, so daß man selten eine so harmonische und gesunde lokale Kunstentwicklung zu beobachten Gelegenheit haben wird, als es diese geworden ist, die, nach und nach das ganze Land durchdringend, selbst alle Gewerbe mächtig hob. Denn neben Carlsruhe wirkten in Baden die Landschafter T. C. Welsch und S. Corrodi, der Porträtmaler J. Grund und der vortreffliche Bildhauer J. Kopf, geb. 1827 in Württemberg, der wie Corrodi in Rom und Baden à cheval sitzt und sich zuerst durch die ebenso neu als anmuthsvoll erfundenen Figuren der vier Jahreszeiten für den König von Württemberg bekannt machte. Später hat er sich besonders durch vortreffliche Büsten ausgezeichnet, aber auch zwei Kamine mit Figuren für das Stuttgarter Schloß und eine Menge meist weiblicher Figuren, dann eine Pieta, Joseph und Potiphar u. a. ausgeführt, wo er indeß sich viel zu sehr der Weichlichkeit der italienischen Sculptur näherte und nicht mehr die in den Jahreszeiten so angenehm hervortretende Eigenthümlichkeit zeigt. — In Mannheim treffen wir dann den trefflichen Thiermaler K. Roux und den Genremaler J. B. Tuttiné, in Freiburg W. Dürr, geb. in Villingen 1815, den

begabten Schüler Kuppelwieser's und besonders guten Componisten, der sich vorzugsweise der religiösen Malerei gewidmet und seine Bilder in allen Kirchen des badischen Oberlandes zerstreut hat (Predigt des heil. Gallus in der Galerie zu Carlsruhe). Selbst in dem kleinen Ueberlingen finden wir den trefflichen Holzbildhauer Eberle, wie in Constanz Bauer, der dort ein Siegesdenkmal u. a. ausgeführt.

Bildet Baden sammt dem Elsaß eine Art Vermittlung mit Frankreich und hat immer viel Einflüsse von da empfangen, so gehört ihm ja auch Fr. Winterhalter, der nach mehr als dreißigjährigem Aufenthalt in Paris seine letzten Jahre wieder in der Heimat zubrachte. Ihn der französischen Schule zuzurechnen wäre um so verfehlter, als ja seine werthvollsten Arbeiten in Rom entstanden, bevor er Paris nur gesehen. Er ist vielmehr einer der glänzendsten Repräsentanten jenes internationalen Virtuosenthums, das zwar zu allen Zeiten existirt — Holbein, Van Dyck —, in der modernen aber bei der Leichtigkeit des Reisens ganz besonders aufzublühen begonnen hat.

Untersucht man die Thätigkeit Winterhalter's genauer, so wird man bald finden, daß er wohl Einflüsse von der Antike, von Rubens, Van Dyck, Velazquez, besonders aber von Reynolds und Lawrence, empfing, französische aber kaum von Rigaud, von modernen Franzosen gar keine. Paris, das ihn mit Gold und Ehren überhäufte, hat ihn nur verflacht und verdorben, indem es ihm, statt der Schönheit und der Wahrheit, die Eleganz unterschob, die eine künstlerische Eigenschaft von sehr viel zweifelhafterem Werthe ist. Dagegen wird man das leichte und glückliche, mehr phantasievolle als tiefe und nachhaltige Naturell des so glänzend begabten rheinländischen Volksstammes in ihm sehr ausgebildet finden: ein vortrefflicher Zeichner, aber nie ein eigentlicher Colorist, hat er in Paris, wie so viele Deutsche, nur sein bestes Theil verloren und ist

darum noch viel schneller der Vergessenheit anheimgefallen, als er seinen phänomenalen Erfolg errang. Das kann aber dem Verdienst des Mannes nichts nehmen, welcher unzweifelhaft als Erster in Deutschland es in seinen Bildern zu malerischer Freiheit des Vortrages brachte und zugleich in seinen Darstellungen des italienischen Volkslebens demselben eine neue, überraschend ideale Seite abgewann, die, mit der Auffassung Leopold Robert's ziemlich parallel gehend, sich ganz wohl neben ihr behauptet. Als Porträtmaler aber ist er dadurch ein Denkmal der Anschauungen seiner Zeit geworden, weil er seinen Erfolg in der vornehmen Welt durchaus dem Umstande verdankte, daß er die vornehmen Herrschaften allerdings nicht immer so malte wie sie waren, aber doch gewiß so wie sie auszusehen wünschten. Geschichtschreiber ist er darum selten, aber um so häufiger ein bald geistvoller bald flacher Hofpoet.

Da die Künstler des Elsaß, wie zahlreich und hochbegabt auch immer, im Lande selber kaum viel Boden finden, sondern, wie Gustav Doré oder vielmehr Dorer, Schützenberger, Theod. Deck, Ehrmann, Henner, Marechal, Zuber, Jundt, alle zur französischen Schule gehören, deren schönste Zierden sie oft sind, so müssen wir auf ihre genauere Charakteristik verzichten, wie auf die des elsaß-lothringischen Kunstlebens, wenn von einem solchen überhaupt die Rede sein kann.

Wesentlich verschieden von der in der badischen Residenz war die Kunstentwicklung Stuttgarts in dieser Periode. Hier liegt der Fortschritt ganz bei der Architektur und Kunstindustrie, während Malerei und Sculptur genau wie in der ja ebenfalls stammverwandten Schweiz und dem Elsaß, trotz der eminenten Begabung des alemannisch-schwäbischen Volksstammes und trotz mancher glücklichen Ansätze, es bis heute niemals zu einiger Blüthe im Lande selber bringen konnten. Zum Theil allerdings, weil die gewaltige Anziehungskraft des nahen Mün-

chens die einheimischen Talente immer wieder dorthin lockte, zum Theil aber auch, weil die Schwaben wie Schweizer und Elsässer mehr produktiv als receptiv sind und der Kunst darum bei ihnen der Untergrund einer thätigen Förderung und Theilnahme des Publikums fehlte. Zwar hatte man eine Kunstschule sogar noch viel früher errichtet als in Carlsruhe und den früher behandelten Bernh. Neher als Director an sie berufen. Andere Künstler gingen, dem allgemeinen Zuge folgend, nach Paris, wie Fr. Müller und G. Bohn, um dort dann ihre deutsche Eigenthümlichkeit ganz zu verlieren. Fremde Berufungen, wie die des in allen Sätteln gewandten H. Rustige, des gemüthvollen Landschafters H. Funk, des Bildhauers A. Donndorf und endlich gar des Deutsch-Ungarn A. Liezenmayer halfen sehr wenig. Sind sie doch immer von sehr zweifelhaftem Werthe, da die Kunst so genau mit dem Stammescharakter, mit den lokalen Bedingungen zusammenhängt, die der Fremde fast nie zu ändern oder sich ihnen anzupassen vermag. Mehr Wirkung hatte es, als zwei der begabtesten Schwaben, J. Grünewald und K. Häberlin, von München zurückkamen, die dort eine Anzahl tüchtiger Arbeiten ausgeführt haben. Neben ihnen sind noch L. Kappis, R. Heck und H. Herdtle, P. F. Peters und X. v. Riedmüller als Landschaftmaler, dann der Illustrator Schnorr zu erwähnen und der vortreffliche Thierzeichner Specht. — In der Bildhauerei hat sich neben dem Veteranen v. Hofer und dem ehemaligen Schüler Rietschel's Donndorf, Paul Müller durch die in ihrer Art vortreffliche Gruppe des einem Hirten im Schooße schlafenden Grafen Eberhard im Barte bekannt gemacht und in neuerer Zeit W. Roesch. Die Gleichgültigkeit des Stuttgarter Publikums vermochte aber keiner von allen zu besiegen. Es wäre denn, daß dieß Claudius Schraudolph gelänge, der neuerdings zur Leitung der Kunstschule berufen ward.

Um so glänzender war die architektonische Entwicklung der schwäbischen Residenz, der allerdings bereits Erwähnung gethan worden, die aber nach 1870 durch eine Reihe köstlicher Privatbauten, so die Villa Sigle von Gnauth, jetzt in Nürnberg und wohl dem Begabtesten unter den jüngeren, anderes von Herdtle, Bayer, Seubert, Tafel, vermehrt worden. — Zum Theil aus diesen oft mit großer Opulenz aufgeführten Bauten, zum Theil aus der steigenden Bedeutung Stuttgarts als Verlagsort, wo die vervielfältigenden Künste die reichste Verwendung fanden, nicht am wenigsten aber durch die umsichtige Förderung der alten vorhandenen Industrien und Schulen durch den unermüdlichen Director Steinbeis ging nun eine auffallend erfreuliche Hebung der Kunstgewerbe hervor, wie sie bei der Landesausstellung von 1881 alle Welt überraschte, so der gewaltige Dimensionen annehmenden Meubelfabrikation, wo Brauer, Wirth u. Söhne u. a. oft ganz Vortreffliches leisteten, der Fabrikation von Bronze- und Edelmetallgeräthen, wo Paul Stotz in Stuttgart, Mayer und Föhr ebenda, Bruckmann in Heilbronn, die alten Gmünder Goldwaaren-Fabriken mit Ehrhardt und Söhne an der Spitze, die Neusilber-Fabrik in Geißlingen einen außerordentlichen Fortschritt zeigten, wie die graphischen Künste in den Holzschneideanstalten von Closs, die Töpferei durch die Einwirkung des talentvollen Keller-Leuzinger, der sie vorher schon in Baden emporgebracht. So stand man hier vor einer gesunden kunstgewerblichen Entwicklung, wie sie kaum ein zweites deutsches Land von dieser Größe aufzuweisen hat, selbst das gewerbereiche Sachsen nicht, die aber freilich fast durchaus auf den Export angewiesen ist.

In Bayern haben wir noch Nürnberg als Filiale Münchens zu nennen, wo die unter Gnauth's vortrefflicher Leitung blühende Kunstschule noch einige Künstler zusammenhält. So den begabten Bildhauer Schwabe, dessen kleine Amoretten-

Gruppen voll Humor und Naturgefühl gerechten Beifall fanden, wie seine köstliche Verzierung eines Bleistiftkastens durch das Zeichnen darstellende Figuren. Dann die Historienmaler G. Eberlein, F. Jäger und F. W. Wanderer, treffliche Zeichner aus Kreling's Schule, endlich Paul Ritter, ein Architekturmaler, wie es in Deutschland keinen zweiten giebt, da er selbst seinen Lehrer Gräf in Berlin an schöpferischer Kraft übertrifft, jede Form zu beseelen weiß, überdieß seine figürliche Staffage vortrefflich dem Charakter der Architektur anzupassen versteht. Er hat sich ganz der Wiedergabe der Glanzzeit Nürnbergs gewidmet, so in dem Marktplatz mit dem schönen Brunnen (Nationalgalerie), dem Innern der Sebalduskirche u. a. Neben Gnauth wirken als Architekten noch A. Essenwein, Director des germanischen Museums und bekannt durch viele glückliche Restaurationen, dann Walther u. a. m.

Kann sich nun, mit dem Reichthum der süddeutschen Kunstentwicklung verglichen, die Norddeutschlands in der Gegenwart noch nicht messen, so hat doch die Kunst einen ebenso erfreulichen als bedeutenden Aufschwung selbst in den großen Handelsemporien von Hamburg und Bremen genommen. Ja sie hat in beiden Orten sogar eine Art von Schulen erzeugt, die sich mit Verstand und Glück den lokalen Bedürfnissen anzupassen gelernt haben. Natürlich am meisten in der Baukunst, besonders seit sie in derselben wieder an ihre glanzvollste Periode in der Vergangenheit, an die Renaissance anzuknüpfen begonnen. Hat doch hier in diesen Hansestädten gerade die Einführung des Protestantismus zu einer ganz eigenartigen Kunstblüthe geführt, die noch lange nicht genug gewürdigt erscheint. In Hamburg gab die Erbauung des prachtvollen „Hamburger Hofes“ in dieser deutschen Renaissance durch Hansen und Meerwein, sowie den Bildhauer Peiffer dazu eine besonders günstige Veranlassung, weil da fast alle übrigen Hamburger Künstler und

Kunsthandwerker zur Verzierung der Räume herbeigezogen wurden. So der talentvolle Historienmaler Hans Spekter, welcher, phantasievoll und reich gebildet, mit an der Spitze dieser specifisch Hamburgischen Kunstbestrebungen steht. Dann der Marinemaler Karl Oesterley, ein Talent ersten Ranges, das besonders in der naturalistischen Schilderung nordischer Natur eine seltene Kraft und Poesie entfaltet, Valentin Ruths, der auch das Vestibul der Kunsthalle mit einer Anzahl oft hochpoetisch aufgefaßter stylisirter Landschaften verzierte, aber im Grunde in der norddeutschen Stimmungslandschaft noch mehr leistet, der Veteran Hermann Kauffmann, der talentvolle Marinemaler J. Runge, Th. v. Eckenbrecher, der bei seinem mit Simmler zusammen gemalten Panorama von Kairo eine seltene Kraft stimmungsvoller Charakteristik bethätigte, ferner die Herren A. Mosengel, K. Rodeck u. a. H. Steinfurth, der es in Rom, F. Heilbuth, der es in Paris zu Ruf gebracht, sind als Hamburger hier ja auch noch anzuschließen. Natürlich sind die Architekten am zahlreichsten vertreten in der reichen Stadt, die seit 1870 ebenfalls wie alle anderen eine colossale Bauthätigkeit entfaltete, an der sich neben dem schon genannten Hansen, der auch die Vergrößerung der Börse sehr glücklich unternommen, noch Hallatz, Manfred Semper, Sohn des großen Regenerators unserer Baukunst, und viele andere betheiligten.

Bremen besitzt in Heinrich Müller und D. Poppe zwei ganz vortreffliche Architekten, die sich an Semper und der italienischen Renaissance gebildet zu haben scheinen; so ist die Loge des ersteren, der auch die Börse, leider gothisch, gebaut, ebenso vortrefflich als die Sparcasse des letzteren. Neben ihnen hat Bremen in dem Dichter Arthur Fitger, geb. zu Delmenhorst 1840, einen sehr bedeutenden Historienmaler voll Phantasie und Stylgefühl ausgebildet, der die ganze Stadt mit seinen zwischen Kaulbach und Makart etwa die Mitte haltenden Werken

angefüllt. Seine bedeutendste Schöpfung enthält das Stiegenhaus der Börse, wo ganz vortreffliche Bilder dieses verspäteten Romantikers zu sehen, dem aber am allerwenigsten eine große Begabung, wenn auch vielleicht eher eine bestimmt ausgesprochene Individualität in seinen Werken bestritten werden kann. Aber selbst diese findet sich alsbald ein, sobald er bestimmte Momente der vaterländischen Geschichte darstellt. — Die kräftig aufblühende Bremer Kunstindustrie hat dann in dem Süddeutschen K. Töpfer einen sehr intelligenten Lehrer gefunden, der mit Verstand und Geschick an die herrlichen Renaissancebauten Bremens anknüpft.

Gehen wir von Bremen nach Hannover und Braunschweig, so finden wir speciell im ersteren wiederum eine ganze gar nicht unbedeutende Künstler-Colonie. So die Architekten H. Köhler, Hunäus, Pape, den Historienmaler Karl Oesterley senior, den Porträtmaler Fritz Kaulbach, Neffe Wilhelm's und Vater des Friedrich August. Ein besonders eigenartiges Talent ist Werner Schuch, geb. 1843 in Hildesheim, der, erst Architekt, sich dann als Autodidakt der Malerei zuwandte und sich an der so wunderbar malerischen Lüneburger Haide ebenso wirksam begeisterte, als die Droste an der Westphälischen Ebene. Sie meist mit prächtig erfundenen Gestalten aus dem dreißigjährigen Krieg bevölkernd, hat er es rasch zu ebenso eigenthümlichen als werthvollen Kunstwerken gebracht, die in der wilden Poesie dieses Landstrichs oder des Harzes ihren gesunden lokalen Boden besitzen. — Dann ist noch der Bildhauer F. W. Engelhardt zu erwähnen, wie im benachbarten Braunschweig der Erzgießer H. Howaldt, der vortreffliche Architekturmaler Tacke und der Architekt Wanstradt.

Cassel hat ebenfalls seine eigene Künstlerschaft und Kunstschule, so den romantischen Realisten Ludw. Kolitz, geb. 1845 in Tilsit, der, begabter als viele andere, aus seinen Erinnerungen

an die Feldzüge von 1866 und 1870 eine Reihe vortrefflicher militärischer Stimmungsbilder schöpfte, dann Herm. Knackfuß, der, wie Kolitz in Düsseldorf gebildet, ebenfalls den Krieg mitmachte und sich durch verschiedene historische Bilder, noch mehr aber als gewandter Illustrator bekannt gemacht, F. Schneider u. a. m. Jetzt wirken auch der Architekt H. v. Dehn-Rotfelser, der Erbauer der Galerie, und die Bildhauer K. Hassenpflug, K. Echtermayer und Brandt dort.

Um nun Norddeutschland gleich noch abzumachen, so mögen hier die als Filialen von Berlin zu betrachtenden Städte Danzig, Königsberg und Breslau noch berührt werden. Das erstere hat zwei treffliche Künstler in Wilh. Stryowsky, geb. 1834 in Danzig, der in seinen Bildern aus dem Leben der polnischen Juden sich eine Specialität geschaffen, dann in Karl Scherres, geb. 1833 in Königsberg, einem Schilderer der dortigen Gegend, der ihre Reize zu Stimmungsbildern ersten Ranges verwerthet. In Königsberg, das eine Kunstschule enthält, welcher der Berliner Carl Steffek vorsteht, wirkt noch der Landschafter Max Schmidt, geb. 1818 in Berlin, der, erst den Orient bereisend und schildernd, jetzt sich noch erfolgreicher der heimatlichen Natur zugewendet. Außerdem wären noch der Maler E. Rabe, der geschickte Kupferstecher R. Trossin u. a. anzuführen. Breslau beherbergte den reichbegabten Landschafter Ad. Dressler, der leider 1882 früh gestorben, außerdem sind dort zu nennen die Maler E. Brehmer und J. Scholtz.

Sechzehntes Capitel.

Deutsche Künstler im Auslande. — Schluß.

Wir kommen nun zum Schluß noch auf eine Reihe deutscher Künstler im Auslande, besonders in Italien, die ihre Nationalität und den Zusammenhang mit der Heimat niemals aufgegeben haben, wie die des Elsasses, wenn sie auch ihren bleibenden Wohnsitz in der Fremde genommen, so speciell in Rom. Dasselbe hat allerdings jene Bedeutung für die deutsche Kunst gänzlich verloren, die es einst besaß, und man kann es gewiß nur einen Gewinn nennen, daß dieß gründlich ungesunde Verhältniß einer Kunst ohne nationalen Boden, dessen Verderblichkeit schon Niebuhr zu Cornelius' Zeiten so richtig schilderte, fast ganz aufgehört hat. Das aber hat leider auch jetzt noch nicht aufgehört, daß die Akademien ihre meist völlig unreifen Zöglinge dahin schicken, um ihren Geschmack zu bilden, d. h. um sie zu entnationalisiren, was die Folge hat, daß die meisten viel verdrehter und ungesunder von daher zurückkehren, als sie hingegangen. Beklagen schon die Franzosen mit vollem Recht ihre Akademie dort als eine Erziehungsanstalt zur Phrasenhaftigkeit, so hat der römische Aufenthalt bei unseren Artisten fast immer diese Wirkung. Die klügeren unter den deutschen Künstlern halten sich darum nur mehr ganz vorübergehend zur Ausbildung

ihres Geschmackes da auf, was übrigens in den meisten Fällen auch nur eine zweifelhafte oder gar keine Wirkung hat.

Dagegen war Rom im Anfang unserer Periode, d. h. in den fünfziger Jahren, noch ziemlich von Deutschen besucht. So von dem bedeutendsten Talent dieser mehr oder weniger unter französischem Einfluß aufgewachsenen Gruppe deutscher Historienmaler, Anselm Feuerbach, geboren in Speyer 12. September 1829, gest. 4. Januar 1880 in Venedig, in welchem die romantisch-classicistische Richtung eine ebenso schöne als neue und durchaus eigenthümliche Blüthe treiben sollte. Enkel des berühmten Criminalisten und Sohn des bekannten Archäologen erhielt er bei seinen Eltern eine ungewöhnlich feine und gründliche Bildung und sog, durch seinen Vater in die Kenntniß der antiken Welt eingeführt, jene tiefe Liebe für das Hellenenthum ein, die seine spätere so erfolgreiche Darstellung desselben erklärt. — Neben dem in frühester Kindheit schon auftretenden glänzenden Talent auch mit ungewöhnlicher Selbständigkeit des Geistes ausgerüstet, konnte ihn das Treiben an der unter Schadow's pedantischer Leitung sehr verkommenen Düsseldorfer Akademie, die er von 1845 an besuchte, unmöglich befriedigen. Er übergießt sie denn auch in seinem hinterlassenen, für seine Denkungsart höchst bezeichnenden Tagebuche, einer der interessantesten künstlerischen Selbstbiographien, die unsere Literatur besitzt, mit um so vernichtenderem Spott, als Hingebung oder Anhänglichkeit irgend welcher Art nicht in dieser hochfliegenden, innerlich völlig abgeschlossenen Natur lagen. Von jeder Wirklichkeit bald unbefriedigt, vertauschte er denn auch Düsseldorf, wo er große Erwartungen erregt hatte und sein erstes Bild schon ein Griff in die antike Welt gewesen war, 1848 mit München. Dort mißfielen ihm aber die Cornelianischen Fresken ebenso, als die noch immer herrschende Kaulbach'sche Richtung oder gar der eben auftretende Schorn'sche Realismus. So schloß er sich daher

einen Augenblick an den damals in München befindlichen Vorkämpfer des coloristischen Classicismus, Rahl, an, allerdings nur um sein Atelier schon nach acht Tagen enttäuscht wieder zu verlassen. Er malte jetzt einige, antikes Leben darstellende Bilder für sich, so Amoretten, die den kleinen Pan entführen, gab sich aber sonst mehr den Reizen der Stadt als der Arbeit hin. Als er 1850 München mit Antwerpen vertauschte, besuchte er die Schule des Wappers ein Jahr lang, ohne sich irgendwie durch die Nüchternheit der belgischen Kunst angesprochen zu fühlen. Deßhalb ging er 1851 nach Paris, alsbald entzückt von der Stadt, wie von der Freiheit, die er da genoß, sich seine Ideale zu suchen wo er wollte. Paris hat immer etwas von Athen gehabt und so gefiel ihm auch jenes. Uebrigens war damals noch die glänzendste Zeit der französischen Kunst, wie hätte sie ihn nicht fesseln sollen? So entstand denn schon 1852, offenbar angeregt durch Delacroix' und Decamps' orientalische Bilder, nicht minder aber durch Paul Veronese, den er hier erst in seiner ganzen Pracht kennen lernte, als erstes Erzeugniß sein „Hafis in der Schenke", wo er im Gewande des persischen Dichters eigentlich das eigene damalige Leben schilderte und zugleich seine volle Eigenthümlichkeit als ein Talent ersten Ranges entfaltete. Jetzt ging er erst, bestochen durch dessen „Decadence", in Couture's Atelier. In Paris beginnt aber allerdings auch jene Entfremdung von der eigenen Nation, die Feuerbach ebensowenig jemals zu überwinden als irgendwo eine neue Heimat zu finden vermochte, was sein Leben ein so tragisches werden lassen sollte. Da er eben seinen Vater und dadurch die materielle Stütze verloren, ward seine Existenz jetzt für lange Jahre ein fortwährender Kampf mit der Armuth, da man seine Bilder daheim nicht verstand und im Ausland noch weniger. So war er denn genöthigt 1854 Paris zu verlassen und nach Carlsruhe zu gehen, in der

Hoffnung Unterstützung zu finden. Dort entstand der Tod des Aretin, der als eine geniale Nachahmung des Paul Veronese zwar großes Aufsehen machte, aber keinen Abnehmer fand, sowohl des widerwärtigen Helden selber, als der ihn umgebenden Pariser Hetären halber, welche weit entfernt sind von der Naturfrische der herrlichen Frauen Paul's. Noch schlimmer ging es einer Versuchung des heiligen Antonius, die, unstreitig wahrhaft dämonisch packend, die Carlsruher Biedermänner so entsetzte, daß ihr Maler nichts als höhnische Zurückweisungen erfuhr. Doch erhielt er jetzt den Auftrag und die Mittel, um in Venedig eine Copie der Assunta für die Galerie zu malen. Er reiste mit Victor Scheffel hin, welcher als der nationalste unserer modernen Dichter selbst in Capri an seinem Trompeter schrieb, während Feuerbach sich der Heimat nur immer mehr entfremdete. — Als die Assunta fertig war und gefallen hatte, malte er eine „Poesie“, die trotz großartiger Auffassung so wenig Verständniß fand, daß sie in eine Rumpelkammer gestellt und ihr Autor durch Entziehung des Stipendiums für die Anmaßung gestraft ward, dieser Göttin einen Platz an der Carlsruher Kunstschule erobern zu wollen.

Er sollte nun zurück, entschloß sich aber vorwärts zu gehen in das Land seiner Sehnsucht. Daß er sich damit völlig losriß von der Heimat, dafür hatte er weder jetzt noch später Sinn. Italien ist den deutschen Künstlern dadurch unzählige Mal verderblich geworden, wie früher unseren Kaisern, daß es ihnen als die Heimat des Ideals und alles Schönen erschien, nicht allein seines wirklichen Reizes halber, sondern fast noch mehr darum, weil sie dort von allen Pflichten frei waren, welche in der Heimat Staat und Familie wie Gesellschaft ihren Gliedern auferlegen, und so eine anscheinend völlig sorglose, aber im innersten Kerne grundverderbliche Existenz führten. Davon hatte Feuerbach keine Ahnung; wie hätte er auch das

jetzt schon ahnen sollen mit seinem Schönheitssinn, mit seinem der Wirklichkeit ganz abgewandten, überdieß nur mit sich beschäftigten verwöhnten Wesen? Er ging also und überließ es einer vortrefflichen Stiefmutter, für ihn zu sorgen. In Florenz schon sagte er indeß doch wenigstens seinen französischen Traditionen ab und schwur, in Italien zu sterben, ein Schwur, den zu halten ihm das Schicksal nur zu sehr erleichtern sollte. Hatten ihn bisher nur immer fremde Kunstwerke begeistert und er im Grunde nur Nachahmungen derselben geschaffen, wie die ganze classicistische Schule vor ihm, so ändert er sich von Stund an darin, daß er jetzt seinen Bildern immer eine Naturanschauung zu Grunde legte, die er nur idealisirte. Die nunmehr erlangte Selbständigkeit zeigte sich sofort, als 1856 der „Dante in Ravenna mit edeln Frauen lustwandelnd“ entstand, ein Bild, in welchem sich allerdings eine ganz neue, ja die beste Periode des Künstlers ankündigt, in welcher er vollkommen original erscheint, dabei so gehalten und edel, ruhig und ernst, als man nur wünschen mag. Der Dante entspricht in seiner Majestät dem, den wir aus seinen Werken kennen, die Frauen sind holdselig, das Ganze überaus wahr und doch von traumhaftem Reiz umflossen. Die deutsche Kunst, so arm an wahrhaft durchgefühlten historischen Figuren, hat sicherlich kein besseres Bild dieser Art aufzuweisen. Darum gefiel es auch und wurde vom Großherzog von Baden sofort erworben. Gleichzeitig entstanden noch eine Menge kleinerer Gemälde, meist idyllischer Art, so ein antiker Flötenbläser mit einer Nymphe am Meer, Kinder, wie er sie auf der Straße sah, ihre Instrumente stimmend um ein schlafendes Kind zu wecken u. a. m. Die Form ist hier bei allem Naturgefühl immer groß und stylvoll, die Farbe bescheiden grau aber harmonisch. Solcher musicirender Kinderbilder hat er eine ganze Reihe gemacht; meist der Natur abgestohlen wie sie es sind, gehören sie zu seinen edelsten

Schöpfungen. Auch eine von Kindern umgebene Madonna voll echt italienischer Liebenswürdigkeit (Galerie Schack), daneben mehrere Iphigenien entstanden; die beste und letzte an der Tempelmauer sitzend und sehnsüchtig auf's Meer hinausblickend „das Land der Griechen mit der Seele suchend“ (Galerie Stuttgart). Es ist das eine Figur von solch keuschem jungfräulichen Reiz, daß ihr die deutsche Kunst so wenig eine zweite an die Seite zu stellen hat als dem Dante. Gewöhnt, seine Bilder Jahre lang in sich herumzutragen und ausreifen zu lassen, ist auch diese Iphigenie erst viel später fertig geworden. Vorher erschien die „Pieta“ mit ihren sich dunkel vom abendlichen Himmel abhebenden Frauen, ein großartig stylvolles, coloristisches Stimmungsbild. Es fand am Grafen Schack einen Käufer und der Künstler zugleich einen Mäzen, der ihn nun eine Reihe von Jahren der schlimmsten Sorgen enthob. Dafür malte er ihm einen Ariost mit edeln Frauen scherzend, einen Hafis am Brunnen mit köstlich der Natur abgelauschten wasserholenden Mädchen, inmitten lachender Landschaft schäkernd; Romeo und Julia in der Balkonscene und wohl das beste von allen, Francesca da Rimini dem Paolo zuhörend. Von sehr verschiedener Güte gleichen sie sich doch alle in der eigenthümlichen Verbindung von tiefem Naturgefühl mit stylvoll edler Form. Alles Gemeine, Bunte lag weit ab von ihm, seine Kunst ist in dieser Periode vornehmer als die irgend eines Zeitgenossen.

Ihm aber lag Größeres in der Seele, als seine Kraft an diese harmlosen Vorwürfe zu verschwenden. Er hatte schon lange einen Entwurf zu einem Gastmahl des Platon (Hannover, Frl. Röhrs) gemacht, jetzt malte er es und errang damit auf der Münchener Ausstellung von 1869, trotz anfänglichen Befremdens, bald einen glänzenden Erfolg. Unzweifelhaft ist es auch die vollendetste Leistung des Künstlers. Seit Raphael's Schule von Athen war es sicher nie mehr gelungen, hellenische

historische Figuren mit solcher überzeugenden Wahrheit, solcher Vereinigung von Schönheitssinn und Lebensgefühl auszustatten. Sowohl der den trunkenen und von Tänzerinnen gestützten Alkibiades empfangende Agathon als die hinter ihm sitzenden Aristophanes, Sokrates und Plato sammt ihrer Begleitung sind in Auffassung wie Durchführung unübertrefflich, das Ganze eine Leistung, der trotz des etwas zu grauen Colorits weder die deutsche noch die französische Kunst Aehnliches von gleichem Werthe entgegenzusetzen haben.

War er hier ganz originell, sogar in der scharfen, schneidigen Art der Gewänder wie der Flächenbehandlung überhaupt, so ist dagegen in dem zunächst vollendeten „Urtheil des Paris“ (Hamburger Galerie) die Anlehnung an Raphael's Styl unverkennbar, wenn auch die durchaus neue Erfindung Feuerbach ganz und gar angehört. Seine Göttinnen wie die sie umflatternden Amoretten sind köstlich erfunden, wie nicht minder die Landschaft, die ganze Scene voll heiteren Jubels, nur der doch etwas gar zu fade Paris entspricht allerdings weniger. Angeregt durch einen Aufenthalt des Künstlers in Porto d' Anzo folgte die am Strande des Meeres mit ihren Kindern sitzende und das Flottmachen des Schiffes in finsterem Brüten erwartende „Medea“ (Münchener Pinakothek). Hier athmet das Ganze eine großartig düstere Melancholie, die uns selbst das nicht ausreichend Königliche in der Physiognomie der Medea vergessen läßt.

Das Aufsehen, welches diese Schöpfungen mit Recht machten, veranlaßte im Jahre 1872 Feuerbach's Berufung zur Professur der Historienmalerei an Führich's Stelle nach Wien. Da sich ihm dort bei den vielen eben angefangenen Monumentalbauten die großartigste Wirksamkeit zu öffnen schien, folgte er dem Rufe im Frühjahr 1873. Leider sollte gerade diese Anerkennung durchaus verhängnißvoll für ihn werden und es erst

deutlich offenbaren, wie ihm das Verständniß für die Art der Heimat in der Fremde eben doch ganz abhanden gekommen war. Er brachte neben einer Wiederholung des Symposion eine colossale „Amazonenschlacht“, die er seit früher Jugend in sich herumgetragen, aber erst jetzt auszuführen gewagt hatte, nach Wien. Damit überschritt er aber die Grenzen seines mehr auf die Darstellung ruhigen harmonischen Seins als auf dramatische Bewegung, auf heftige Handlungen angelegtes Talentes. Das Gemälde ist trotz vieler einzelner Schönheiten im Ganzen eher ein Rückschritt. Als er die beiden Bilder ausstellte, wurden sie von der dortigen Presse nach gewohnter Art mit einer Fluth von Gemeinheit übergossen. War das einem Makart, Richard Wagner oder Grillparzer, ja Jedem, der sich durch neue und überraschende Schöpfungen auszeichnete, nicht anders widerfahren, so hätte er es auch mit schweigender Verachtung über sich ergehen lassen können, so gut sich ein Cornelius dieselbe Behandlung in Berlin gefallen lassen mußte. Ihn aber verletzte es auf's Tiefste. Außer an der Lehrthätigkeit vermochte er sich in allen übrigen Verhältnissen nicht zurecht zu finden, so daß ihm eine Lungenentzündung 1875 den erwünschten Vorwand gab, sich zurückzuziehen. Nicht gemacht für den Kampf des Lebens, hatte er sich übrigens auch schon in Rom längst von aller Welt hermetisch abgeschlossen, sich mit den Besuchen, die er während der heißen Zeit alljährlich seinen Angehörigen in Deutschland machte, abgefunden, sonst jede persönliche Berührung mit einer krankhaften Empfindlichkeit geflohen. Jetzt ging er erst wieder nach Rom, dann mit der Unruhe, welche alle treibt, die den Tod im Herzen haben, nach Venedig, wo er sich ein Atelier einrichtete und zunächst ein großes Bild, „die Belehnung der Nürnberger mit ihren Privilegien durch Kaiser Ludwig den Bayer“, für den dortigen Justizpalast malte. Es zeigt bei glücklicher Composition in Friesform doch in der

Ausführung viel zu sehr die Hast, die den Künstler fortan immer verhinderte, irgend etwas auszubilden. Ihm folgte das für die Aula der Wiener Akademie bestellte Deckengemälde vom Sturz der Titanen. Bei einzelnen großen Schönheiten muß man sich doch sagen, daß diese Composition selbst bei einer weniger überhasteten Ausführung, als er sie ihr zu Theil werden ließ, niemals hätte voll befriedigen können. Jetzt aber malte er das ungeheure Bild in einem halben Jahre. Natürlich konnte es bei seiner Ausstellung in München 1879 nur einen sehr bestrittenen Erfolg davon tragen. Um so ungetheilteren Beifall fanden einige der um diesen Mittelpunkt gruppirten kleineren Gemälde. So vor allem der gefesselte Prometheus, den die Okeaniden beklagen. Ebenso großartig gedacht als mit überraschender Sicherheit ausgeführt, gehört dieses Bild jedenfalls zu den weitaus bedeutendsten Compositionen dieses so oft dargestellten Vorwurfes.

Feuerbach's letzte Arbeit war eine liebliche Gruppe violinspielender Mädchen. Bei köstlich der Natur abgelauschter und doch sehr glücklich in den reinen Aether der Kunst erhobener Auffassung, läßt aber auch hier die vernachlässigte Ausführung zu keinem vollen Genuß kommen. Gleich darauf überraschte ihn der Tod, der bei dem sichtlichen Schwinden seiner produktiven Kraft und seiner gänzlichen Zerfallenheit mit der Welt hier wirklich so sehr eine Erlösung war, daß man anfänglich glaubte, er habe sie selber herbeigeführt, was indeß nicht der Fall gewesen zu sein scheint.

Liest man seine hinterlassene Selbstbiographie, so kann man über die Ursache des tragischen Geschicks, dem hier eine so hochbegabte, feinfühlige Künstlernatur verfiel, keinen Augenblick in Zweifel sein. Es war die völlige Unfähigkeit, jemals Anerkennung und Gerechtigkeit für Mitstrebende zu haben, die ihn zuletzt nothwendig so gänzlich isoliren mußte. Darum hat er

im Leben auch fast nur Gegner gefunden. Alle die edleren Empfindungen, welche er offenbar in reichem Maße besaß, verbrauchte er nur für die Kunstwerke, die er schuf. Sie aber bilden als Spiegel seiner wahrhaft vornehmen, geistvollen, allem Schönen mit Leidenschaft zugewandten, sonst aber innerlich kühlen Natur eine der interessantesten Episoden in unserer Kunstgeschichte.

Nächst Feuerbach ist eine der originellsten und interessantesten Individualitäten dieser durch die französisch-belgische Schule hindurch gegangenen deutschen Meister der Schweizer Arnold Böcklin, geb. 1827 in Basel. Schon dort hatte er an Holbein's Werken jenen barocken Humor und jene Vorliebe für die alte Kunst eingesogen, die ihn für sein ganzes Leben charakterisiren sollten. 1846 nach Düsseldorf kommend besuchte er Schirmer's Atelier und widmete sich da, von seinem starken Stylgefühl getrieben, ganz der historischen Landschaft. Doch unstät und schwer zu befriedigen, wie er es war, ging er bald nach Brüssel, wo er aber meist Figurenmalerei trieb und die alten Niederländer studirte. Schon um 1848 vertauscht der Ruhelose Brüssel mit Paris, wo der Anblick der Februar- und Juni-Revolution in den Scenen von Mord, Brand und Gewaltthat jeder Art das dämonische Element in ihm entwickelt, dem wir fortan öfter in seinen Werken begegnen.

Im Jahre 1850 finden wir ihn dann in Rom, wo sich seine Eigenthümlichkeit im täglichen Verkehr mit der alten Kunst und der herrlichen Natur erst voll herausbildet. Er widmet sich jetzt, allen Naturalismus verschmähend, fast ausschließlich der stylisirenden Landschaft, unter Noth aller Art ungebeugt dem innern Trieb gehorchend. Natürlich verziert er seine Motive meist mit mythologischen Figuren, Nymphen und Faunen, die den wilden Humor, der ihn beseelt, vortrefflich wiederspiegeln. Dann geht er nach Hannover, um einen Speisesaal aus-

zumalen mit Bildern, welche die Beziehungen des Menschen zum Feuer darstellen, kommt 1857 nach München und macht dort durch eine Schilflandschaft mit dem großen Pan im Hintergrund Aufsehen (Neue Pinakothek). Von jetzt an wurde Graf Schack auch sein Protector, in dessen Galerie man darum seine weitaus besten Bilder findet. So den Einsiedler im Gebirg, den Hirt, der vor dem Pan flieht, das Schloß am Meer mit einer im Siroccosturm Trauernden, das Meerweib mit der Schlange, Daphnis und Amaryllys, beide Meisterstücke des Colorits, u. a. m. Neigen eine Reihe von Landschaften voll barocken Humors, so z. B. ein Mörder von Furien verfolgt, Christus in Emaus, die Teufelsbrücke, zu übertriebenen coloristischen Effekten, so ist um so reizender eine „Jagd der Diana" (Museum in Basel), in welch' letzterem er auch das Stiegenhaus mit Fresken verzierte. Vorher schon war er nach Weimar an die Kunstschule berufen worden, die er indeß bald wieder verließ, um nach Rom und später nach Florenz zu gehen, wo er noch wohnt. Immer zum Barocken und zu allerhand technischen Experimenten neigend, hat diese Neigung in Florenz sehr überhand genommen.

Dennoch möchte es wenige moderne Künstler geben, deren Bilder so durchaus originell und von echter Poesie erfüllt wären. Diese classicistische Romantik, wie er sie treibt, bringt ihn zu allerhand Extravaganzen, aber dennoch zeigt alles, was er macht, Styl und Charakter. In neuerer Zeit hat er neben seinen antik römisches und hellenisches Leben schildernden Bildern, so z. B. einer Sappho an düsterem Abend vor dem leukadischen Felsen, auch viele religiöse Stoffe behandelt und immer frappant, ja ergreifend, wenn auch freilich nichts weniger als kirchlich aufgefaßt.

Indeß ist nicht zu verkennen, daß seine Bilder, seit er sich dauernd von Deutschland und vom Zusammenhang mit dem

nationalen Leben getrennt, an Werth keineswegs gewonnen haben, vielmehr die in der Heimat und in München gemalten die besten geblieben sind. Es wandelt also auch er nicht ungestraft unter Palmen.

In Florenz wohnt neben dem sich offenbar mehr und mehr verwälschenden Böcklin noch der Bildhauer Ad. Hildebrand, geb. 1848 in Jena der einst Schüler von Kreling und Zumbusch, sich dann in Italien erst dem Studium der Antike, später ganz besonders aber dem der alten Florentiner mit Erfolg widmete und deßhalb sich auch in Florenz niederließ. Von der ersteren Phase giebt ein überaus angenehmes Beispiel sein „ruhender Hirtenknabe“ voll Natürlichkeit der Stellung und seltener Formvollendung des Körpers. Ebenso ein trinkender Knabe in Bronze, der indeß schon zur zweiten Periode überleitet, die besonders durch treffliche Büsten voll Naturgefühl bei aller Stylstrenge und ohne jede malerisch-zopfige Behandlung bezeichnet wird. Weniger gelungen ist sein „Adam“ in der Composition.

Daß die Bildhauer in Italien bleiben, begreift sich immer noch am ehesten, da sie mehr auf ideale Stoffe hingewiesen sind und die plastische Schönheit der Race viele festhielt. Meistens freilich besorgt letzteres irgend eine schöne Römerin, die keine Lust hatte zu den blonden Barbaren in das kalte Deutschland zu kommen. Außerdem werden auch manche Künstler durch die Schaaren reicher Landsleute festgehalten, die alljährlich Florenz und Rom besuchen, und dort weniger knausern als sie daheim zu thun pflegen. Dennoch leben gegenwärtig fast nur noch solche deutsche Künstler in der ewigen Stadt, deren Gesundheit den Aufenthalt in einem milderen Klima verlangt, wie der Berliner Bildhauer Paul Otto, Schüler von Reinhold Begas. Oder solche, die, wie das Coburger Brüderpaar Müller, dort eine zweite Heimat gefunden haben. Unstreitig hat Eduard,

der Bildhauer, geb. 1828, seine idealisirende Richtung denn auch jener der modernen Italiener sehr angenähert und nur das schöne Liniengefühl noch vor ihnen voraus, wie seine vortrefflich componirte Gruppe des Prometheus mit den Okeaniden (Nationalgalerie) beweist, bei welcher aber die letzteren in süßer Zierlichkeit der Ausführung allerdings direkt an Canova erinnern. — Sein Bruder Gustav, ein geschickter Sittenbildmaler, hat in Darstellung von italienischen Landestrachten und Jagdscenen ebenfalls sehr Ansprechendes geleistet, ohne indeß irgend eine neue Seite dabei zu entwickeln. Ein interessanter Künstler ist dann der Historienmaler Herm. Schlösser, geb. 1832 zu Elberfeld, der erst ein Schüler Carl Sohn's, in Paris seine Ausbildung vollendete, sich da auch ziemlich französirte und zuerst durch eine Venus Aufsehen machte, und sich seither in Rom lediglich solchen der griechischen Mythe entnommenen Stoffen widmet. So seine Pandora vor Prometheus und Epimetheus (Nationalgalerie). Weniger originell als Feuerbach flößt er aber doch durch die künstlerische Sorgfalt, mit der er seine Stoffe durchbildet, Achtung ein. Schon in Rom geboren als Sohn des Cornelianers Alexander, ist Ludwig Seitz, der von Overbeck durchaus beeinflußt, eine große Anzahl kirchlicher Bilder im Sinne der Präraphaeliten gemalt hat, und im Münster zu Freiburg, dem Dom zu Gran und der Schloßkapelle zu Heiligenberg auch große Freskoarbeiten mit gutem Stylgefühl, wenn auch ohne hervorragende Eigenthümlichkeit, ausführte. Außer diesen wäre noch der ehemalige Pilotyschüler Bened. Knüpfer zu nennen, der durch badender Nymphen graziös humoristische Auffassung neuerdings die Aufmerksamkeit auf sich lenkte. Unter den Landschaftern ist Franz Dreber, geb. in Dresden 1822, gest. in Rom 1875, neben Böklin lange Zeit der bedeutendste gewesen. Erst Schüler L. Richter's kam er schon 1843 nach Rom und bildete sich nach und nach in

gewissenhaftem Naturstudium seine eigene stylisirende Richtung aus, nachdem er erst seinen Lehrer copirt. Seine idealen Landschaften, mit mythologischen oder historischen Figuren staffirt (Sappho, Galerie Schack) Jagd der Diana, Herbst im Sabinergebirge (Nationalgalerie), zeigen bei oft großartiger Auffassung meist eine stille Trauer. Sein ziemlich schwächliches modernes Colorit ganz in Harmonie mit Composition und Zeichnung zu bringen, ist ihm nicht gelungen. Auch Ernst Willers, geb. 1804 in Oldenburg, gest. in München 1880, hat den größten Theil seines Lebens in Rom zugebracht, wo er stark von Rottmann beeinflußt, italienische und griechische Landschaften malte, die von einer edeln Auffassung Zeugniß geben, obwohl das Colorit auch die schwächste Seite bei ihm ist. Seine Werke sind meist in Oldenburg geblieben, auch die Galerie Schack enthält deren. Vortrefflich sind seine mit Kohle gezeichneten Studien nach der Natur wie die Dreber's auch. Vedutenmalerei in höherem Sinne treibt dann, ebenfalls wesentlich von Rottmann beeinflußt, Karl Lindemann-Frommel, bis heute der erfolgreichste dieser deutsch-römischen Landschaftsmaler. Hieher sind auch noch die beiden Schweizer S. und H. Corrodi, Vater und Sohn, zu rechnen, von denen der erste italienische Landschaften in Aquarell mit großer Liebe und Delikatesse durchbildet, während sie der Sohn mit breiter Großartigkeit fast skizzenhaft, aber nicht ohne poetischen und coloristischen Reiz hinwirft. — Friedr. Nerly, Sohn, scheint sich endlich das Ziel gesetzt zu haben, das südliche Meer in romantisch stimmungsvoller Auffassung zu schildern.

Italien hat jedenfalls das vor allen anderen Ländern voraus, daß die dort wohnenden Deutschen sehr selten den Zusammenhang mit ihrer Heimat so ganz verlieren, wie sie das in Frankreich und England so oft thun und ihre Nationalität und Sitte aufgeben, wie man alte Kleider wegwirft. — Dieß unan=

genehme Schauspiel wenigstens wird einem in Rom und Venedig erspart. Besonders im letzteren, wo die Deutschen eine förmliche Colonie bilden. Denn dort an der Adria haben sich nach und nach neben Passini und meist von ihm hergezogen, der übrigens jeden Sommer in Deutschland zubringt, noch eine ganze Anzahl deutscher Künstler angesiedelt, die mehr oder weniger durch ihn beeinflußt erscheinen, so F. Ruben, der ähnliche Volksscenen wie Passini mit stimmungsvoller Landschaft verbindet, Eug. Blaas jr., der die ältere venetianische Geschichte mit viel Geschick zu anmuthigen Sittenbildern ausnützt, die an Carpaccio erinnern, u. a. m.

In Triest wohnt dann der Orientmaler Bernh. Fiedler, geb. 1816 in Berlin, Schüler Krause's, der die Landschaftmalerei mit entschiedenem Talent im Geschmack Ed. Hildebrandt's betreibt und so die Früchte seiner zahlreichen Reisen dorthin verwerthet.

Viele deutsche Künstler haben sich dann von jeher nach dem stammverwandten England gewendet, was ihnen fast immer besser bekam, als der Aufenthalt in Paris, wo deren übrigens sich jetzt nach 1870 nur wenige mehr dauernd aufhalten. Unter den ersteren am bedeutendsten ist der in England von bayerischen Eltern geborne Hubert Herkomer, ein Talent ersten Ranges in Bezug auf großartige Auffassung der Charaktere, wie sein auf allen Weltausstellungen gekrönter Invalidengottesdienst in Chelsea glänzend beweist. Auch seine Porträts zeigten dieselbe Größe und Energie der Auffassung, die durch einen Zug von echt deutsch gemüthvollem Humor angenehm gemildert wird. Er hat auch sehr viel in Aquarell gemalt oder illustrirt und zählt jedenfalls zu den hervorragendsten englischen Künstlern. Das thut auch der Bildhauer J. Böhm, ein geborner Wiener, der in England eine Menge Monumente in derb realistischem Geschmack, aber nicht ohne Geist und Talent ausgeführt hat. So

die Reiterfigur des Prinzen Albert, Carlisle's u. a. Ein noch ärgerer Naturalist ist Graf Gleichen, der meistens Büsten macht. Endlich ist noch Carl Haag zu erwähnen, der, schon lange in London lebend, dort mit großer Bravour italienische und südslavisch-orientalische Sitten- und Costümbilder malt.

Schluß.

Liegt es in der Natur dieser Arbeit, daß sie mehr einer Musterung als einer Geschichte gleicht, die ja für die Gegenwart unmöglich zu schreiben ist, so geziemt es dennoch, am Schlusse derselben nach dem Gesammt-Resultate dessen zu forschen, was hier im Einzelnen zu schildern versucht ward. Nicht minder aber auch einen Blick in die Zukunft zu richten, welche sich aus den jetzt gegebenen Bedingungen etwa entwickeln möchte.

Wer gleich dem Verfasser des vorliegenden Abschnittes die ganze merkwürdige Kunstepoche seit Anfang der zwanziger Jahre mitgemacht, wird keinen Augenblick darüber im Zweifel sein, daß die deutsche Kunst genau wie Deutschland selber niemals eine solche Periode der Blüthe und des Aufschwunges erlebt habe, als sie ihm in Folge der Wiederherstellung des deutschen Reiches, also seit 1870, zu Theil geworden. Weniger durch den außerordentlichen Reichthum an Kräften aller Art, der sich gerade jetzt offenbart, als vor allem dadurch, daß ihnen jetzt ein Wirkungskreis eröffnet ward größer als je vorher. Denn wenn eine glänzende Literaturperiode selbst in einer Periode des Verfalls und der Armuth möglich ist, wie ja unsere classische es zeigt, so ist das in den bildenden Künsten schon dadurch völlig ausgeschlossen, daß sie eines ungewöhnlich großen Maßes von materiellen Mitteln bedürfen, um zu voller Aeußerung kommen zu können. Diese bot ihnen aber in Deutschland erst das Reich

und der durch dasselbe mächtig geförderte Wohlstand der Nation; wie denn auch das stolze Selbstgefühl derselben allein einer wahrhaft nationalen Kunst den Boden bereiten konnte.

Was man aber auch von ihr sonst sagen und halten mag, Niemand kann leugnen, daß diese jetzige realistische Kunst in einem unendlich innigeren Zusammenhange mit der Nation selber stehe, ein viel getreueres Bild ihrer Denk- und Empfindungsart, ihrer Ideale, Sitten und Gewohnheiten, ihres Verhältnisses zur Natur und zur Geschichte gebe, als sie dieß jemals früher vermocht hat. Ebenso kann man ihr das Zeugniß nicht versagen, daß sie sich auch der Mittel der Darstellung immerhin in einem höheren Grade bemächtigt habe, als dieß seit der Renaissance je wieder der Fall gewesen. Allerdings wird man dann aber auch sofort gestehen müssen, daß unsere Kunst bis jetzt sich noch ebensowenig zu einer wahrhaft classischen Periode aufzuschwingen vermocht habe, als die aller anderen Nationen neben uns, wenn auch unzweifelhaft eine Anzahl Kunstwerke entstanden sind, denen man das Prädikat der Mustergültigkeit wird zuerkennen können. Ihrer sind aber doch immer noch viel zu wenige, als daß von einem eigentlich classischen Zeitalter die Rede sein könnte. Was wir sehen, ist immer noch ein Frühling voll Knospen, kein Herbst mit reifen Früchten. Die nächste Frage ist also, ob wir Hoffnung haben, auf dem jetzigen realistischen Wege uns einem solchen zu nähern? Gerade diese Frage kann aber bestimmt bejaht werden. Vorausgesetzt freilich, daß nun einzelne geniale Männer erscheinen, die den ganzen Gedankengehalt, wie die technischen Errungenschaften der jetzigen Periode zusammenfassend, derselben ihren höchsten Ausdruck geben. Nur darf man dabei nicht an Raphael oder Phidias, auch nicht einmal an Rubens oder Murillo denken; was in der ersten Richtung zu erreichen war, das hat Cornelius, was in der zweiten, hat Makart erlangt. Ebenso haben Semper für die Architektur, wie Rauch, Rietschel,

Hähnel, Schilling und Kundmann für die Sculptur wohl erobert, was zunächst zu erringen war. Die Zukunft der realistischen Kunst wird ganz davon abhängen, ob jene Talente wirklich erscheinen, die das, was ein Menzel, Knaus, Defregger, Vautier, Passini auf einem engeren Bezirk geleistet, nun auch auf einem größeren Felde, vorab im Bereich der monumentalen Kunst, zu leisten verstehen. Würde man aber den jetzigen Weg des genauesten Naturstudiums etwa gar verlassen, auf dem unsere Zeit ganz allein wirkliche Eroberungen gemacht hat, so könnte das nächste nur eine neue Zopfperiode sein, zu der allerdings auch manche der bisher eingeschlagenen Pfade mit viel größerer Sicherheit führen, als zu einer classischen. Vor allem der einer kosmopolitischen, etwa für den Export berechneten Kunst, eines internationalen Virtuosenthums, wie es ja jetzt schon existirt. Gegen dessen Ueberhandnehmen spricht aber doch die bei allen Nationen und bei der deutschen am stärksten auftretende Tendenz, vor allem das eigene Wesen, die tiefste Charaktereigenthümlichkeit in den Kunstwerken auszuprägen, und so wollen wir uns denn der Hoffnung hingeben, daß diese Strömung noch lange nicht ihren Höhepunkt erreicht habe. Herabsteigen könnte unsere Kunst nur, wenn die deutsche Nation selber nicht im Stande wäre, die hohe Stellung, die sie unter den Nationen errungen, zu behaupten, sondern wieder in jene alten Fehler zurückfiele, die sie so lange an der Erlangung derselben verhinderten, wenn sie über der Verfolgung von Utopien, in neue religiöse und politische Knechtschaft oder Zersplitterung versänke. Das ist aber vorläufig um so weniger anzunehmen, als sich die große Mehrzahl wenigstens der Gebildeten doch des ungeheuren Werthes der so schwer errungenen Güter offenbar täglich mehr bewußt wird und entschlossen scheint, sie mit aller Kraft zu vertheidigen.

Haben die Deutschen das Verdienst, im sechzehnten Jahr-

hundert die Fesseln römischer Herrschaft gebrochen und durch die Reformation die Geister befreit zu haben, so können sie im neunzehnten das kaum geringere beanspruchen, in Europa dem französischen Uebergewicht nicht nur in der Politik, sondern auch im Reiche der Kunst und des Geschmacks ein Ende bereitet zu haben. Es war das aber eine Fremdherrschaft, die kaum weniger verderblich und entnervend auf der Welt lastete, als einst die römische! Die Geschichte unserer heutigen Kunst ist daher zugleich die unserer geistigen Befreiung und erhält durch sie erst ihre Bedeutung.

Register

der Künstlernamen des III. Bandes.

Druck von Pöschel & Trepte in Leipzig.

